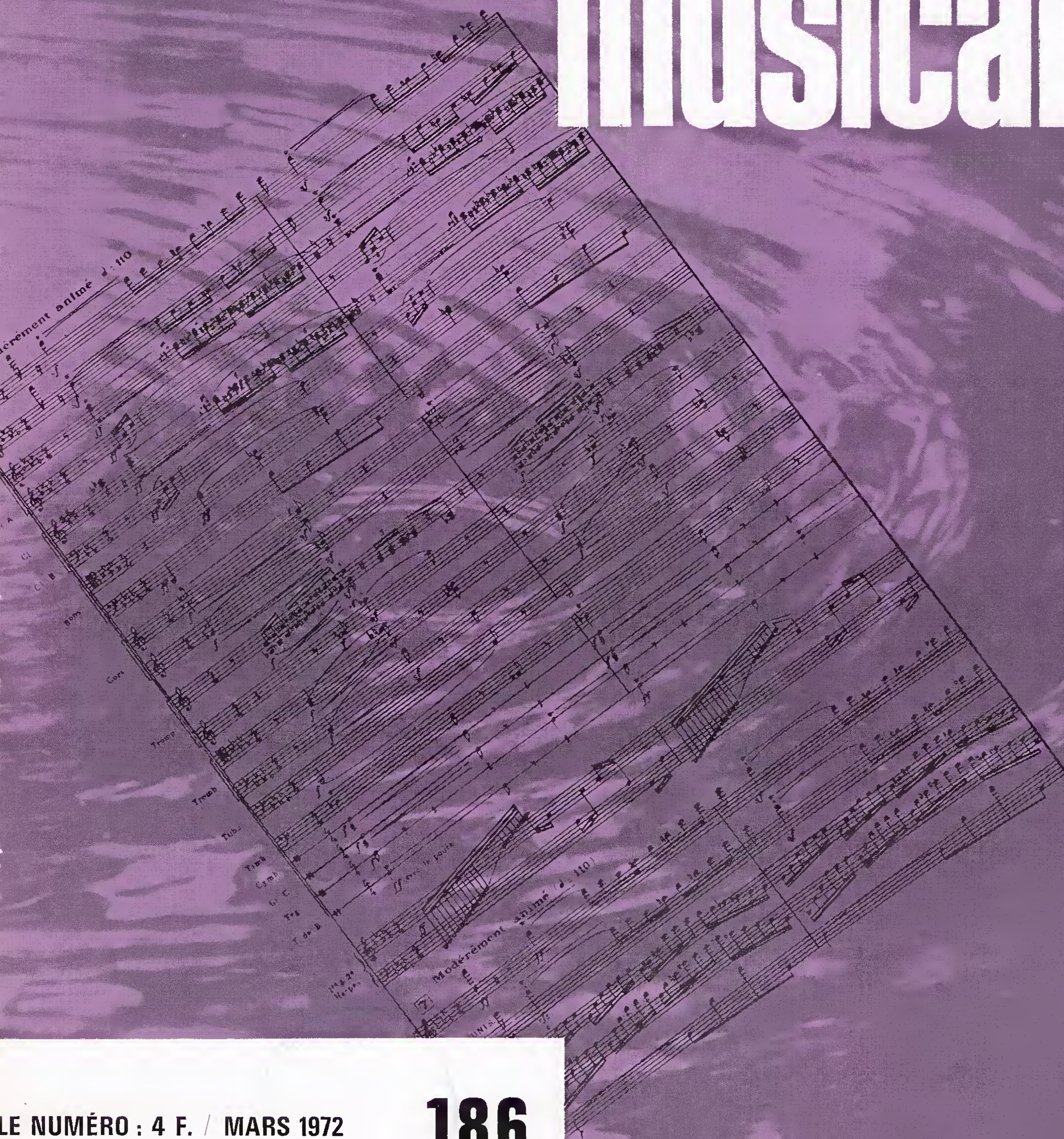
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / MARS 1972

186

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**

Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ

Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 4

Education Musicale et Suppl. Iconographique F 6

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

27e Année — N° 186 1er MARS 1972

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand. Paris.

ROBERT SCHUMANN : LES AMOURS DU POETE

par Denise DHUIN
Professeur d'Education Musicale Ecole Normale de Rouen

Bibliographie :

Robert Schumann, par Eugénie Schumann - Editeur : Gallimard.

Schumann, par Camille Mauclair - Editeur : Henri Laurens.

Schumann, par André Cœuroy - Editions : La Colombe.

Schumann et l'âme romantique, par Marcel Brion - Editeur : Albin Michel.

Schumann, par André Boucourechliev - Editions du Seuil.

Heine, Livre des chants, Tome I, traduit par Albert Spaeth - Editeur : Aubier.

Partitions :

Les lieder de Schumann, traduction française de A. Boutarel (4 volumes) - Editeurs : Breitkopf et Härtel.

Les amours du poète, traduction française de Jules Barbier - Editeurs : A. Durand et fils.

Discographie :

Dichterliebe (chanté en allemand), par Gérard Souzay - Decca LXT 2875.

Dichterliebe, par Dietrich Fischer-Diskau. Deutsche Grammophon - G.U. - 139109.

PRINCIPALES ŒUVRES DE SCHUMANN

De 1830 à 1839. — Schumann écrit uniquement pour le piano.

Variations Abegg - Papillons - Etudes d'après Paganini - Impromptus sur un thème de Clara Wieck - Etudes symphoniques (pour piano malgré leur titre) - Carnaval - Davidsbüntlertänze - Deux sonates - Scènes d'enfants - Carnaval de Vienne.

1839 - 1840. — 138 Lieder (dont les 2 cycles : L'amour et la vie d'une femme » et « Les amours du poète ».

De 1841 à 1847. — 2 symphonies - 3 quatuors à cordes - 1 quintette avec piano - 1 quatuor avec piano - 2 trios à cordes - un oratorio profane : Le Paradis et la Péri - 1 concerto pour piano et orchestre - De nombreux chœurs.

De 1848 à 1853. — Un opéra : Geneviève - Un poème dramatique : Manfred - Le cycle de lieder de Wilhem Meister - 3e symphonie (dite Rhénane) - Un oratorio profane : Le pélerinage de la rose - 1 concerto pour violoncelle - 3 sonates pour violon et piano - 1 oratorio profane : Requiem pour Mignon - 1 messe - 1 requiem - Scènes pour le Faust de Gœthe - Des chœurs groupés sous le titre : Romances et ballades.

Note sur le lied

Au sens large, le « lied » est l'équivalent de notre « chanson ».

C'est donc une œuvre de dimensions variables récitée ou chantée ; le lied comme la chanson a toujours existé sous des formes populaires ou savantes et avec des réalisations diverses : solo vocal avec ou sans accompagnement instrumental, ensemble choral. A l'époque classique l'un et l'autre se distinguent de l'air, de la romance et de la mélodie en ce que dans ces derniers genres les paroles servent de support ou de prétexte à la musique, alors que dans le lied, les paroles sont essentielles, la musique étant secrétée par elles — Avec Mozart et Beethoven comme précurseurs, le lied a conquis ses lettres de noblesse dans l'école romantique allemande — La mélodie française présente les caractéristiques du lied allemand grâce à Henri Duparc, Fauré, Debussy, Ravel..., avec lesquels elle a atteint la perfection dans le génie propre à la langue française.

La personnalité de Robert Schumann (1811-1856)

« ... Ce que je suis réellement, je ne le sais pas moi-même... si je suis poète — car nul ne peut le devenir — la destinée en décidera un jour. ». C'est ce qu'écrivait Robert Schumann adolescent dans son journal intime. Il sort d'une enfance paisible, passée dans un milieu cultivé. Tout jeune il a découvert le romantisme littéraire en lisant les ouvrages de la librairie de son père (lui-même écrivain et traducteur de Byron et de Walter Scott). Sa rencontre avec la musique a eu lieu à l'âge de neuf ans entendant un concert donné par le virtuose du piano : Moschelès. A douze ans, il forme un petit orchestre avec des camarades, mais aussi une société littéraire où l'on discute des mérites des auteurs classiques et romantiques. Il vit ainsi dans un ravissement continuel, également attiré et enthousiasmé

par la musique et la littérature. Mais bientôt avec le besoin de créer, s'impose la nécessité de choisir un mode d'expression. A ce tourment s'ajoute le chagrin provoqué en lui par le suicide de sa sœur et la mort de son père en 1826. Il est à présent lui-même le héros romantique mille fois rencontré dans ses lectures. Les études de droit qu'il entreprend sur le conseil de sa mère, le mènent à Leipzig. Là, une vie musicale autrement plus riche que celle de Zwikau où il a vécu jusqu'alors et d'autre part la rencontre de Frédéric Wieck, pianiste et pédagogue remarquable, décident de son orientation. A présent, il veut brûler les étapes dans l'acquisition d'un technique pianistique ; pour obtenir rapidement l'indépendance du quatrième doigt, il maintient le médius ligaturé en faisant ses exercices ; cela aboutit à la paralysie momentanée de la main droite, mais définitive du doigt. Malgré tous les soins, le jeune homme doit donc renoncer à la carrière de virtuose ; il décide alors de se consacrer à la composition, permettant à sa véritable vocation de s'affirmer. A cette époque où naissent ses premières œuvres, Robert Schumann fonde la « Neue Zeitschrift für Musik » dont il est le principal critique sous trois pseudonymes : Florestan, Eusebius, Raro. Parfois les trois prennent la parole pour juger un seul ouvrage et citons ici Marcel Brion : « Florestan personnifie l'impétuosité de l'élan poétique, Eusebius, la mélancolie, le repliement sur soi-même, Raro, la règle et la raison. Schumann est une addition de ces trois « masques ».

Pendant les cinq années qui suivront, notre musicien qui connaît les joies de la création, et dont l'intelligence et la combativité ont trouvé un exutoire, voit cependant son psychisme perturbé par un amour qui lui apporte autant de souffrance que de joie. L'amitié et l'admiration que lui avait inspiré Clara Wieck, fille de son professeur, déjà grande artiste à l'âge de treize ans, ont fait place à la plus profonde passion ; celle-ci est réciproque, mais le père de Clara s'oppose au mariage, employant pour cela des arguments qui blessent profondément le jeune homme. Les fiancés attendront l'année 1840 pour s'unir, contre la volonté de ce père exclusif. Cette union qui fut en elle-même parfaite et féconde ne put cependant empêcher l'action destructrice sur la personnalité du compositeur. Dans sa vie, désormais, alterneront les phases d'exaltation et de dépression profonde qui aboutiront à la folie.

Bien que cette esquisse de la biographie de Schumann se limite volontairement à l'année de son mariage qui est aussi celle de la composition des « Amours du poète », on ne pouvait ne pas évoquer cette ombre tragique s'étendant sur sa vie et qui, plus que les êtres et les événements, marque son génie créateur.

Schumann et le lied.

Le piano avait été jusque-là son unique confident, or, en ces années 1839 et 1840, il recourt à la voix et donc au poème pour exhaler les nuances les plus délicates et les plus diverses de ses sentiments. C'est alors qu'il réalise l'union intime de la poésie et de la musique qu'il avait toujours désirée. Dans ses lieder, il ne recherche pas l'effet descriptif ou dramatique, mais il exprime avec la plus parfaite sincérité ce qui vient du plus profond de l'être. Il y traite la voix et le piano comme deux personnages dialoguant ; souvent même l'instrument commentant et approfondissant le sens des paroles en un post-lude plus ou moins long. Sa culture littéraire et la complexité de sa nature lui permettent de s'identifier aux poètes dont il choisit l'œuvre. Ces poètes, fort nombreux, sont pour quelques-uns tirés de la littérature anglaise, c'est ainsi que dans le cycle intitulé « Myrthen », offert à sa fiancée comme une couronne de myrthes, figurent les noms de Robert Burns, de Thomas Moore et de Byron. Beaucoup plus tard, l'inspireront des poèmes de la malheureuse reine Marie Stuart. Mais l'immense majorité de ses lieder est puisée à la source abondante de la poésie romantique allemande. Rückert est le chantre de son bonheur, il lui prend les douze poèmes de « Liebesfrühling », au moment de ses fiançailles. Eichendorff est le poète de la nature ; mentionnons parmi les douze lieder qu'il lui à inspirés « Mond Nacht », l'un des plus sublimes parmi toute son œuvre. De Gœthe, ce sont les extraits de Wilhem Meister qui l'ont attiré. De von Chamisso, un texte assez pauvre « Frauenliebe und leben » a été pour Schumann le prétexte à un célèbre cycle souvent au répertoire des cantatrices.

Citons pour mémoire entre beaucoup d'autres : Kerner, Lenan, Geibel, Mörike, Reinick..., et terminons par le nom de Henri Heine.

Schumann et l'auteur des « Dichterliebe ».

Schumann a emprunté à Henri Heine trente-huit de ses poèmes. C'est avec lui qu'il fit ses premiers pas dans le domaine du lied, avec les Liederkreis, lui que l'on trouve à côté des poètes anglais dans le recueil des « Myrthes » ; il figure encore de nombreuses fois dans les recueils de « romances et ballades ». Citons « Les frères ennemis, Les deux grenadiers, Le tryptique du « Pauvre Pierre ».

« C'est en Heine que Schumann se retrouve le plus pleinement et déploie toutes les tendances antagonistes de sa nature » dit Boucourechliev que nous continuons à citer : « Car Heine fut aussi un être déchiré : l'irréconciliable opposition — mais aussi la secrète concordance — d'une âme vulnérable et d'une ironie destructrice a fasciné Schumann... » Cependant : «l'ironie de Schumann ne trouble jamais comme chez Heine la pureté d'un mouvement spontané et profond ». Malgré cet accord profond entre la musique de l'un et la poésie de l'autre, des relations humaines ne s'établirent pas. L'attitude d'élégance blasée du poète avait déçu le jeune musicien venu lui dire son enthousiasme, lors d'une rencontre à Munich. Plus tard, Heine n'accusa même pas réception des « Liederkreis » que le compositeur lui envoya, accompagnés d'une lettre pleine d'amitié et d'admiration.

Notes sur la biographie de Henri Heine.

Né à Düsseldorf en 1797, de parents Israélites, il fit des études de droit couronnées par le doctorat. Mais plus que le droit, la poésie l'attire ; il compose des récits de voyage : **Reisebilder ;** et l'amour malheureux qu'il a éprouvé pour sa belle cousine Amélie lui inspire le « **Buch der Lieder** ».

Déçu de toutes façons par l'Allemagne, il vient résider en France dès 1831. Ses œuvres accueillies avec succès dès leur parution ayant été très tôt traduites en français, les salons littéraires lui ouvrent leurs portes. Il se propose d'être le médiateur entre l'esprit français et la pensée allemande ; c'est alors qu'il écrit : **Histoire de la philosophie et de la religion en Allemagne** et **L'école romantique.** En 1843 et 1844, il revient dans son pays à deux reprises, mais son pays natal lui paraît plus loin que jamais de la démocratie. Il le constate dans une satire intitulée **Allemagne, conte d'hiver.** A partir de 1848, une maladie de la moelle épinière l'immobilise ; souffrant jour et nuit mais ayant conservé sa lucidité, il exprime sa révolte contre un monde injuste dans **Romanzero** et **Dernières poésies.**

Dichterliebe - Les amours du poète.

Le livre des chants **(Buch der Lieder)** se compose de trois parties ; la première : Jeunes souffrances **(Junge leiden)** a été écrite sous l'action directe des faits ; la deuxième : Intermezzo lyrique (Lyrisches Intermezzo) reprend le roman dans son ensemble en l'épurant ; la troisième : Retour (Heimkehr) est provoquée par les douloureux souvenirs que le poète retrouve en revenant à Hambourg.

C'est de l'intermezzo lyrique que sont extraits les lieder de Dichterliebe ; Schumann en a choisi seize sur les soixante-cinq qui composent l'œuvre précédée d'un prologue évoquant symboliquement la destinée du poète. Les premiers morceaux chantent la passion naissante associée au renouveau de la nature. Le poète entraîne sa bien-aimée dans de merveilleux jardins. Mais ce bonheur est de courte durée : la jeune fille se marie avec un autre et la voici resplendissante le jour de ses noces, scintillante de diamants et de pierreries. Le poète se résigne mais désormais tout ce qui faisait sa joie dans la nature est vu à travers un voile sombre ; il essaie par l'ironie de lutter contre son obsédante douleur : c'est en vain. L'œuvre s'achève dans le désespoir.

Le choix des seize poèmes a été fait de manière à retracer la courbe générale des sentiments et à refléter les états d'âme les plus caractéristiques de l'Intermezzo. Tous les lieder sont différents de tonalité, de rythme, de mouvement, d'écriture ; de chacun d'eux se dégage dès les premières phrases une atmosphère spécifique, et en même temps s'y révèle toujours l'essence schumannienne. Cette diversité dans l'unicité, cet accord profond entre le créateur et l'œuvre créée lui donnent son pouvoir suggestif ; c'est la Stimmung » mot allemand qui n'a pas son équivalent dans notre langue.

ICH GROLLE NICHT — J'AI PARDONNE...

Ce lied, le septième du cycle « Les amours du poète » est le dix-huitième d'Intermezzo lyrique. Il se situe au moment où la jeune fille aimée vient de faire un brillant mariage qui lui permettra de satisfaire ses goûts de luxe ; aime-t-elle son mari ? Heine semble en douter... Mais aussi est-elle capable d'aimer ?

Voici la traduction la plus proche possible du poème :

Je ne te maudis pas, mon cœur dut-il se briser.
O mon aimée à jamais perdue ! Je ne te maudis point.
Comme tu rayonnes dans l'éclat de tes diamants.
Mais nul rayon ne tombe dans la nuit de ton cœur.
Je le sais depuis longtemps. Ne t'ai-je pas vue en rêve.
J'ai vu la nuit qui remplit ton cœur.
J'ai vu le serpent qui ronge ton cœur.
J'ai vu. mon aimée, ta détresse infinie.

Analyse musicale.

Ce lied est le seul écrit en do majeur : la mesure est à 4/4, le mouvement modéré — On peut voir là un parti pris de détachement et de tranquillité.

Le piano fait entendre à la main droite d'un bout à l'autre du morceau, des accords sur un rythme régulier de croches dont la note supérieure double le chant, tandis que la main gauche exécute des octaves en blanches, traçant un chant solennel. Au-dessus de cet accompagnement de caractère harmonique se pose une mélodie vocale sobre et émouvante **(ex. 1).**

La structure générale du morceau est de forme lied (ABA) avec modification de la reprise et l'adjonction d'une coda. La couleur particulière de la mélodie de la première phrase (12 mesures) est donnée par la médiante sur laquelle elle prend élan et se repose. L'accord de **fa majeur** de la deuxième mesure exprime une sérénité troublée dès la mesure suivante par le **la bémol** donnant ainsi un accord de **fa mineur** au-dessus de l'octave de **ré** à la basse. A partir de la cinquième mesure, la mélodie s'élance par deux fois en intervalles de quinte ascendante tandis que le piano déroule une succession d'accords de septième.

La chute de la mélodie ramène les paroles initiales : J'ai pardonné (Ich grolle nicht), l'harmonie se colorant d'emprunts aux tons de **sol majeur** et de **si mineur,** avant de retrouver l'accord de **do majeur** terminant cette première période (12e mesure).

Le chant semble à présent vouloir contenir son élan. Le dessin ascendant n'embrasse plus que l'intervalle de quarte ; il se répète deux fois en **la mineur** et deux fois en **si mineur** au-dessus d'accords consonants, avant de se poser pendant six temps sur la note **sol,** la basse effectuant pendant cette tenue (17e et 18e) un mouvement ascendant : **(sol, la, la dièse, si, do)** qui ramène la reprise de la première phrase.

La mélodie initiale n'est reproduite que dans ses deux premiers fragments ; au lieu de retomber elle franchit une troisième fois un intervalle de quinte ascendante, atteignant son point culminant sur le **la** aigu avant de redescendre par degrés conjoints sur la tonique (Le calme, la mélancolie, la résignation font ici place à un retour de flamme déguisé sous une immense pitié). Signalons les trois accords de septième diminuée **(mi, sol, si bémol, ré),** de **fa majeur** avec quinte augmentée **(fa, la, do dièse, fa)** et de septième avec quinte diminuée **(ré, fa, la, do)** qu'intensifient encore la puissance expressive de ce passage (28e et 29e mesures).

La coda répétant deux fois « Ich grolle nicht », fait retomber la phrase sur la tonique grave, effet d'autant plus poignant que cette note est entendue pour la première fois. Le piano conclut faisant entendre encore sa palpitation de croches en accords consonants.

ICH HAB' IMM TRAUM GEWEINET
MES YEUX PLEURAIENT EN REVE

Ce lied, le treizième du cycle « des amours du poète » est le cinquante-cinquième de l'Intermezzo. Dans cette dernière partie de l'œuvre, il ne reste au poète que les souvenirs de son amour ; ils le hantent, l'obsèdent, lui apparaissent sous forme de fantasmes et de rêves.

En voici la traduction :

J'ai pleuré en rêve ;
Je rêvais que tu gisais dans la tombe.
Je me suis réveillé et mes larmes coulaient encore sur mes joues.
J'ai pleuré en rêve ;
Je rèvais que tu m'avais quitté ;
Je me suis réveillé et longtemps encore j'ai pleuré amèrement.
J'ai pleuré en rêve ;
Je rèvais que tu me restais fidèle.
Je me suis réveillé et mes larmes coulent encore à flots.

Analyse musicale.

Ce morceau écrit dans le ton de **mi bémol mineur,** dans la mesure à 6/8, est un véritable récitatif dramatique. De courts motifs alternant entre la voix et le piano forment les deux premières strophes.

Au début, la voix semble venir de loin « Aus der Ferne », de ces lointains romantiques suggérant l'au-delà. Dans un rythme ternaire, la voix psalmodie sur la dominante avec un seul accent pathétique sur le **do bémol ;** le piano répond par une sorte de sanglot **(ex. 2).**

Au deuxième vers la voix passe dans le registre grave, assombrie par le **fa bémol.** Encore une fois le piano pleure, affirmant le ton de **do bémol majeur.** Le troisième vers est ponctué à deux reprises par de légers accords en **do mineur** et **la bémol majeur.** Cette très légère remontée de la voix s'éclairant en majeur traduit le réveil. Le quatrième vers commence par une quarte descendante et utilise le rythme du sanglot

(ex. 3), la cadense est marquée au piano par deux points sonores en **si bémol majeur**.

Ex.3



Après un temps d'arrêt, la deuxième strophe se déroule identiquement à la première, sauf de légères modifications rythmiques qu'impose le style récitatif.

Avant que soit énoncée la troisième strophe, le piano propose le motif mélodique initial en accords consonants, dans le registre grave ; la voix le reprend pendant la tenue du dernier accord et enchaîne sans interruption un motif s'éclairant en **ré bémol majeur** pour exprimer le seul rayon de lumière « Je rêvais que tu me restais fidèle » ; elle se fige sur le **ré bémol** aigu, au rappel de la réalité, tandis que des dissonances du piano insinuent la souffrance ramenée par le réveil. Les dernières notes du chant trouvent leur accent dramatique sur le **fa bémol,** appoggiature de la tonique terminale. Une dernière fois le piano pleure avant de conclure.

Remarque. — L'analyse des lieder ne peut être comprise qu'en suivant la partition, embrassant ainsi d'un seul regard le texte musical, les paroles originales et leur adaptation française.

FÉDÉRATION
DES CENTRES MUSICAUX RURAUX DE FRANCE

La Fédération des C.M.R. organise pendant les vacances de Pâques 1972 :

— des **VACANCES MUSICALES** pour enfants de 7 à 13 ans inclus du **27 mars au 8 avril**, au Centre Musical Rural de **VESC** (Drôme), 650 m d'altitude.

Les activités de la journée sont partagées entre l'éducation musicale et le plein air.

STAGES MUSICAUX (Calendrier 1972)

— **Du lundi 3 au samedi 8 avril** : stage de flûte à bec. C.R.E.P.S. 77 - MONTRY.

Deux sections (apprentissage et perfectionnement).

Travail individuel et en ensembles. Documentation musicale et pédagogique.

Culture musicale (étude et audition d'œuvres musicales).

Utilisation des flûtes à bec dans l'éducation musicale et l'éveil artistique (à l'école et hors de l'école).

Prix probable : inscription : **50 F** ; frais de stage : **200 F.**

VACANCES D'ETE

— **Du dimanche 9 au vendredi 14 juillet** : éducation rythmique active et pratique des instruments Orff. C.R.E.P.S. 77 - MONTRY.

Travail du rythme ; rythme et mouvement ; applications pratiques.

Travail instrumental individuel et en ensembles (flûte à bec et instruments à percussion Orff). Documentation musicale et pédagogique.

Applications pédagogiques pratiques.

Prix probable : inscriptions : **50 F** ; frais de stage : **200 F.**

— **Du dimanche 16 au samedi 29 juillet** : perfectionnement musical et culturel. C.R.E.P.S. 77 - MONTRY.

Pratique musicale (chant choral ; orchestre ; ensembles instrumentaux divers).

Etudes musicales : l'œuvre de Franz LISZT ; analyses et auditions musicales.

Etudes culturelles : réflexions sur la peinture, étude de quelques grandes œuvres anciennes et modernes (diapositives).

Documentation musicale. Questions diverses.

Prix probable : inscription : **50 F** ; frais de stage : **450 F.**

— **Du lundi 4 au samedi 9 septembre** : stage de flûte à bec. C.E.P. 94 - VINCENNES.

Même programme et mêmes conditions que pour le stage du 3 au 8 avril.

Age minimum pour la participation à ces stages : 18 ans.

Remboursement des frais de voyage (du domicile du stagiaire au lieu du stage prévu à 75 % pour les membres de l'enseignement public ; à 50 % pour les autres stagiaires.

⁂

Demandes de renseignements et d'inscription à adresser à :

FEDERATION DES C.M.R. - SERVICE DES STAGES
34, rue d'Hauteville - PARIS-Xe - Tél. : 523-12-73

En cours d'organisation : séjour musical à MUNICH, environ une semaine pendant le mois d'août ; assistance à des représentations lyriques du festival.

COMPTE RENDU DE LA REUNION DES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE

(2 décembre 1971)

Le jeudi 2 décembée 1971 avait lieu au C.R.D.P. de Nantes, une réunion des enseignants d'éducation musicale de l'académie. Un questionnaire préparatoire a été envoyé dans cent sept établissements et il y a eu cinquante-sept réponses.

Treize chefs d'établissements ont signalé qu'aucun cours d'éducation musicale n'était donné chez eux et certains ont chiffré les heures nécessaires (28 heures au lycée polyvalent de Cholet - 49 ; 20 heures au C.E.S. des Sables-d'Olonne - 85).

Le pourcentage de 25 % de professeurs titulaires, avancé par le S.N.E.S. est loin d'être atteint dans cette discipline. Vingt-deux professeurs titulaires (à deux ou trois unités près, la totalité des titulaires de l'académie de Nantes) ont répondu et ont mentionné généralement des conditions de travail à peu près satisfaisantes.

Les vingt-deux autres réponses sont données par des enseignants que l'Education nationale ne reconnaît pas comme professeurs d'éducation musicale : P.E.G.C. et auxiliaires. Les P.E.G.C. présents à la réunion, regrettent que, souhaitant se spécialiser, rien ne soit fait, pendant leur service, pour les y aider, et que les nécessités de l'établissement les amènent à être privés de ce cours qui est alors confié à un P.E.G.C. qui n'a ni envie, ni compétence pour l'assurer. L'insuffisance de la formation, l'ignorance des textes officiels :

— application du dédoublement des 6e et 5e ;

— la possibilité de refuser au-delà de 2 heures supplémentaires : poste de 28 heures, poste de 26 heures confiés à des auxiliaires ;

— allocation mensuelle de crédits dans toutes les disciplines et même en éducation musicale ;

— le désarroi devant le programme, faute de savoir l'adapter aux enfants ;

tout cela crée des conditions de travail difficilement acceptables, d'autant moins, que dans l'immédiat, aucune issue n'est prévue.

Compte tenu de ces constatations, combien d'enfants reçoivent en France, une éducation musicale dans des conditions normales ?

Les enseignants sentent la nécessité d'une action plus constructive que celle de dresser ce triste bilan et veulent s'informer. C'est pourquoi il leur est rappelé :

— au C.R.D.P., fonctionne un service de prêt de disques, pour lequel un catalogue paraîtra prochainement. Ce service fonctionne également par correspondance et la franchise postale est assurée sous couvert des chefs d'établissements. Les professeurs sont responsables de la maintenance des disques et doivent veiller au bon état de leurs électrophones et des saphirs.

— la bibliothèque permet la consultation de manuels scolaires, de livres, de quelques partitions, de périodiques d'information : « l'Education Musicale » et le bulletin de l'A.P.E.M.U.

De nombreuses questions sont posées au sujet du baccalauréat A 6. Cette section n'engage pas l'avenir plus que n'importe quelle section A et ne s'adresse qu'aux élèves susceptibles d'obtenir le baccalauréat dans n'importe quelle section A. Les débouchés sont en principe les mêmes, aucun baccalauréat ne préparant directement à aucun métier.

La masse des crédits d'enseignement, alloués chaque année, est ventilée par décision du conseil d'administration de l'établissement. Il est donc nécessaire de faire connaître aux membres du C.A. les besoins de notre discipline qui doit s'adapter aux exigences modernes et ne pas se contenter d'un vétuste guide-chant.

Pour information, il est rappelé que, dans le cadre de la F.A.L., les professeurs des établissements scolaires de la Loire-Atlantique projettent d'organiser une rencontre de chorales et de groupes de flûtes, comme ils l'ont fait l'an dernier. Tout renseignement à ce sujet peut être demandé à la F.A.L., rue du Préfet-Bonnefoy.

Dans le courant janvier 1972, Monsieur François DELALANDE, du Groupe de Recherche Musicale à l'O.R.T.F., est venu au C.R.D.P. de Nantes donner une conférence sur la musique électro-acoustique.

Françoise GERVAIS

Professeur au
Conservatoire National Supérieur de Musique

ETUDE SUR WOZZECK (1) d'ALBAN BERG

ANALYSE MUSICALE DU IIIe ACTE

INTERLUDE
(109-121)

Celui-ci consiste dans la combinaison des deux thèmes directeurs des deux scènes musicales qu'il relie : la **Note** et le **Rythme.**

Les différents instruments à vent attaquent, les uns après les autres, le même **si 1** tenu. Le temps écoulé entre leurs entrées successives, noté en valeurs de durées dans l'**exemple 19,** constitue le **Rythme** sur



lequel sera construite toute la scène 3.

Les instruments à cordes exécutent la même attaque en entrées successives du même **si 1,** et selon le même rythme, mais en retard d'une noire sur l'ensemble des instruments à vent. Un long **crescendo** aboutit à un accord sec, semblable à un éclatement (114). Cet accord, composé de six notes réelles, est celui qui commandera la scène 4. A cette même mesure 114 et à la suivante, la grosse caisse, seule, fait entendre le **Rythme,** en valeurs deux fois plus brèves que dans le passage précédent. Après une pause générale commence une séquence correspondante à celle des mesures 109-115 : nouveau **crescendo** du **si,** tenu cette fois par tout l'orchestre (déployé sur trois octaves et accompagné par des instruments à percussion). Ce **crescendo,** après une une brève respiration, débouche pour la seconde fois (122) sur le **Rythme** (lequel adopte le même **tempo** qu'aux mesures 114-115) celui-ci inaugurant la scène 3.

SCENE III
(Construction sur un Rythme)

Le **Rythme** (Hauptrhythmus) est entendu sans cesse pendant toute cette scène. (Remarquer que, dans la partition, chacune de ses apparitions est encadrée, à son début par lettre **H** potencée à droite, et à sa fin par un crochet potencé à gauche, et cela, même dans des parties d'accompagnement ou de doublure instrumentale. Cette signalisation a été commencée dans le récent Interlude, aux mesures 114-115).

Ce **Rythme** sera présenté dans huit vitesses différentes, sans compter les nombreuses fluctuations du **tempo** qui augmentent encore ce chiffre. C'est-à-dire que la valeur initiale de la séquence rythmique aura, tour à tour, la durée de l'une des valeurs notées dans l'**exemple 20.** Dans chacune de ces différentes pré-



sentations, les rapports internes des durées sont scrupuleusement respectés (les silences éventuels étant compris dans ces durées). Exceptionnellement, dans les présentations commençant par une noire pointée (180 et suiv.) la cinquième durée est un peu allongée, et les sixième et septième, écourtées.

Par ailleurs, et contrecarrant la monotonie du **Rythme** obstiné, les contrastes dynamiques et orchestraux sont très vifs dans cette scène.

Dans la période initiale domine la polka effrénée du **piano désaccordé** (sur la scène). La coupe carrée de cette polka, ainsi que les notes d'appui de ses basses (do - ré - sol - do - fa) concourent à lui donner un cachet d'authenticité populaire.

A la mesure 145, Wozzeck commence une chanson dont le début adopte le motif de la Berceuse de Marie ; les deux intervalles du thème de Marie sont également présents dans la partie supérieure de l'accompagnement. Se greffant sur cet accompagnement, l'entrée du tambour (145) forme avec lui un remarquable canon par double diminution. — A la mesure 152, Wozzeck s'interrompt, tandis que surgit avec violence le thème de « Marie morte » (cors et timbale en canon rythmique, nuance **fortissimo)** comme le choc soudain d'un terrible souvenir, — accentué encore par les basses très graves des cuivres, qui entrent pour la première fois dans cette scène (154) avec une sonorité sombre et caverneuse. — Dans la voix de Wozzeck (qui appelle Margret pour la seconde fois) se dessinent encore les deux intervalles du thème de Marie (158-159) mais en direction ascendante ; le cor anglais reprend, à sa hauteur exacte, le dernier intervalle de la voix (une tierce mineure ascendante, motif du Couteau) en écho répété dont la vitesse s'accélère, tandis que le trombone effectue une descente, commencée par des tons entiers, qui aboutit à la note **si** (159-160).

Les sonorités des mesures 161-166, surtout celles des cordes trillées sur le chevalet, sont étranges, fantomatiques et macabres. La voix de Wozzeck, chantant les paroles : « attends seulement, tu deviendras froide, toi aussi », adopte le schème de la partie

(*) Voir « L'E. M. », nos 183, 184 et 185, déc. 1971, janv. et fév. 1972.

supérieure de ces cordes trillées, dont il agrandit les intervalles. Par contraste subit, les accords suivants, formés de quintes superposées (cordes et harpe, 166-168) apparaissent d'une douceur moelleuse. A ce moment, le motif du Laendler se fait entendre, repris par la voix de Wozzeck (fin 166-168). — A la mesure 168 commence la chanson de Margret, accompagnée par le piano, dont la seconde période reproduit la première un demi-ton plus bas. Jusqu'à la mesure 179, qui termine le chant de Margret, les combinaisons canoniques du **Rythme** ont été peu abondantes (produites seulement entre 145 et 158). Elles vont se multiplier à partir de la mesure 180.

Aux mesures 180-184, Wozzeck, interrompant bruyamment Margret, reprend d'abord les dernières notes qu'il vient de chanter (celles du motif du Laendler) dont il agrandit ensuite progressivement l'ambitus (181-182) et qu'il fait suivre de trois mouvements ascendants de quarte juste (183-184), le tout en nuance **forte,** semblant ainsi provoquer lui-même son accusation. — L'orchestre des mesures 180-185 est formé d'entrées canoniques successives du **Rythme,** dans les nuances **forte** et **fortissimo,** en notes et accords répétés. (Le schéma de ces entrées — dont trois d'entre-elles procèdent harmoniquement « par encadrement » — est donné à l'**exemple 21).**

Le demi-silence des mesures 185-186, succédant subitement au déploiement sonore qui précède, est saisissant. Margret reprend **à leur même hauteur** les quartes justes que vient de chanter Wozzeck, c'est-à-dire au plus grave de sa voix, soutenue par les clarinettes et bassons en nuance **pianissimo,** dont les sonorités, déjà très faibles, sont assombries par la timbale (même nuance). L'arpège ténu du violon solo doublé par le célesta, dans une sonorité mystérieuse, égrène le total des notes des trois entrées « par encadrement » précédentes (les trois premières de celles notées en clé de **sol** dans l'**exemple 21).**

EX. 21

Mesures: 180 — 1re entrée (cors) — 2e entrée (hb-tuba-harpe)
181 — 3e entrée (violons)
182 — 4e entrée (trp.)
183 — 5e entrée (fl-hb-xylo)

Chaque valeur notée ici représente la première durée du RYTHME.

Après le point d'orgue de la mesure 186, la dernière séquence de cette scène se déroule dans une lancée ininterrompue. — La partie orchestrale, jusqu'à la chute du rideau, est uniquement constituée par la montée progressive de septièmes majeures « à vide », par tons entiers d'abord, puis par demi-tons à partir des mesures 207-208. L'emploi du bois de l'archet dans les parties de cordes **(col leguo)** contribue à la dureté sèche de ces septièmes. D'abord (186-189) la voix de Wozzeck chante les deux premières notes d'une période mélodique (une tierce mineure ascendante, bien mise en évidence) que termine la voix de Margret, toujours dans le grave. L'entrée des septièmes de l'orchestre sur la voix constitue un canon rythmique serré « à la demi-valeur ». Ce même ensemble est répété une tierce mineure plus bas (190-193). — La séquence mélodique chantée ensuite par Wozzeck (193-196) est reprise par Margret **par mouvement contraire** (197-200), signifiant ainsi qu'elle prend le contre-pied des allégations de Wozzeck.

A la mesure 197, les voix de Wozzeck et de Margret inaugurent la phase des ensembles vocaux, qui est celle aussi des combinaisons canoniques multiples, et du grand **crescendo terminal.** Les voix des solistes, puis des chœurs, s'ajoutent progressivement les unes aux autres. Chacune des entrées, de la mesure 201 à la fin de la scène, engendre un canon rythmique. L'ensemble des canons imbriqués les uns dans les autres atteint la superposition de quatre voix canoniques réelles aux mesures 203 et suivantes, puis de cinq aux mesures 208-210.

INTERLUDE

(211-218)

Cet Interlude interrompt les voix (certaines d'entre elles s'arrêtent au milieu d'un mot) mais non pas les parties d'instruments à vent qui, dès la tombée du rideau (211) ont pris la doublure, puis la succession des parties vocales, et en continuent jusqu'à leur terme (fin 213) les séquences rythmiques.

A cette même mesure 213 commence l'épisode de transition proprement dit, qui, déroulé sur trois mesures, relie le **Rythme** à l'**Accord.** — Six parties de cordes commencent par effectuer six entrées canoniques du **Rythme.** Les temps d'espacement de ces six entrées (représentés **ex. 22**) constituent une

EX. 22

variante de la fin du **Rythme.** Les notes des six entrées sont conçues de telle sorte que, dans un minimum de temps donné, les douze sons de la gamme soient entendus. — A l'instant où se produisent les premières notes brèves (doubles-croches) de l'une des parties de cordes, une partie de « bois » entre en doublant ces notes brèves à leur exacte hauteur, dans le même rythme, puis, en restant sur la

note adoptée, double le rythme des autres bois. Ainsi se constitue petit à petit, dans le groupe des bois, un accord diatonique de six notes. — Les mesures 216-218 reprennent exactement les trois mesures précédentes, mais en modifiant les hauteurs et en inversant l'instrumentation, le canon précédent des cordes étant exécuté par les instruments à vent, et les parties des bois reprises par les cordes **col legno.**

A la mesure 219, l'accord formé de six notes diatoniques est repris et exécuté seul, identique en tous points à son dernier aspect, mais dans un nouveau timbre (cuivres « en écho » doublés par petit tam-tam). Puis, par un glissement de demi-ton de chacune de ses notes (trois montantes et trois descendantes) il devient, à la mesure 220, l'**Accord** sur lequel est construite toute la scène 4 **(ex. 23).** — Un tel pro-



cessus de naissance, de croissance et de maturation d'une figure thématique, est typique, non seulement de l'écriture de Berg, mais de toute une partie de la production musicale de son époque.

Cet Interlude est comparable à celui des mesures 311-329 du premier acte en ce sens qu'il constitue une transition d'ordre **musical** rapprochant deux atmosphères foncièrement différentes.

SCENE IV

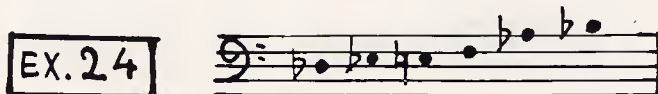
(Construction sur un Accord de six sons)

Avant toute analyse, une étude préalable sera consacrée à l'observation des principales manifestations de l'**Accord,** lequel se présente, entre autres, sous les formes suivantes :

1 — Mes. 220-221 (bois-cors) — Disposition initiale, totalement harmonique.

2 — Mes. 222 — Accord décomposé en : tierce mineure (voix-timbale) neuvième mineure (violons) et quarte juste (altos).

3 — Mes. 224-226 (clar.) — Forme mélodique constituant un mode de six notes **(ex. 24).**



4 — Mes. 226-230 — Séparation en deux tronçons : a) accord **la bémol - si bémol - ré bémol,** d'abord tenu (clar. 226-227) puis arpégé (voix-célesta, 227-230) — b) les trois autres notes resserrées en deux demi-tons, et « mobiles » (flûtes, 226-230).

5 — Mes. 230-236 (cordes) — Forme harmonique resserrée en l'espace d'une septième mineure.

6 — Mes. 232-235 — Division en trois secondes : **mi-fa** (bois, 232-233 — trp., 233-234) — **la bémol-si bémol** (cors, 234-235) — **ré bémol-mi bémol** (trb., 234-235).

7 — Mes. 247-249 — Séparation des notes « de touches noires » de clavier (cb.) et des notes « de touches blanches » (fl.).

8 — Mes. 249-251 — Subdivision en : quinte juste (timbale), seconde mineure (bois) et tierce mineure (trp. et xylo.) — Cette subdivision correspond à celle de la mesure 222, la quarte étant renversée ici en quinte.

9 — Mes. 252-254 (six accords séparés et exécutés dans différents registres) — Position resserrée dans l'espace d'une octave diminuée.

10 — Mes. 255, 2e noire (bois-cuivres-harpe-célesta) — Disposition harmonique riche en quartes.

11 — Mes. 275-277 (Accord transposé sur **mi**) — Division en deux groupes mobiles : une seconde **la-si** (timb.) et les quatre autres notes, **mi-sol-si bémol-ré,** arpégées aux violons.

12 — Mes. 276 et suiv. (bois) — (Plusieurs accords dans diverses transpositions). Position resserrée au maximum : dans les limites d'une sixte majeure.

(à suivre)

FÉDÉRATION NATIONALE D'ASSOCIATIONS CULTURELLES D'EXPANSION MUSICALE

VACANCES ET MUSIQUE EN 1972

La musique n'est plus réservée aux enfants spécialement doués ou aux seuls jeunes virtuoses. Allier aux plaisirs de la détente les joies insoupçonnées de l'art collectif, c'est procurer aux jeunes des vacances particulièrement enrichissantes et équilibrées.

Depuis plusieurs années, c'est devenu une possibilité **pour tous les jeunes** (depuis 5 ans jusqu'à l'âge adulte), même non initiés, qui manifestent quelque goût pour le monde sonore.

Les VACANCES MUSICALES DE LA FNACEM ont regroupé en 1971 plus d'un millier de jeunes pour des activités allant des premiers pas à la participation à des rencontres culturelles d'adultes (orchestre de jeunes sous la direction de M. Alfred Lœwenguth)...

Dans la variété des différentes régions de France (Alsace, Alpes, Bretagne, Méditerranée, Normandie, Roussillon...), en Corse et même à l'étranger (Angleterre, Autriche, Suisse...), une vingtaine de SEJOURS MUSICAUX sont proposés pour les VACANCES DE PAQUES ET DE L'ETE 1972, dans les meilleures conditions d'hébergement, d'encadrement pédagogique et artistique.

Pour tous renseignements, s'adresser à :

« VACANCES MUSICALES - F.N.A.C.E.M. »
23, rue Asseline, 75 - PARIS-14e
Téléphone : 734-02-72 et 73.

A Pâques 1972 :

— **En Angleterre** (Warminster, Comté du Wiltshire).

Dans le charme du sud-ouest britannique, un séjour ANGLAIS-MUSIQUE précieux pour les 13-17 ans : activités de détente et artistiques sans perdre le contact des études, en cette période délicate de l'année scolaire. « Rattrapages » dans le pays même, activités organisées en leçons concrètes par des instructeurs diplômés.

— **Château-Chinon** (Nièvre).

Région boisée du Morvan, 600 m, vallée de l'Yonne. Un séjour pour les 5-7 ans, 8-12 ans, en pleine nature.

— **Feydey-sur-Leysin** (Suisse).

Canton de Vaud, 1 200 - 2 000 m, ski et musique, 10-15 ans. Un séjour très apprécié.

Pendant l'été 1972 (prévision seulement - des informations complètes et définitives seront fournies ultérieurement).

— **Arles-sur-Tech** (Pyrénées -Orientales). - Juillet-Août - 5-7, 8-12 ans (1).

— **Aix-en-Provence** (pendant le Festival). — Juillet - 16-25 ans (2).

— **Bréhal** (Manche). — Juillet - 7-12 ans.

— **Corse**, Ile de Beauté. — Juillet-Août - 8-16, 10-16 ans.

— **Coutances** (Manche). — Août - 5-7, 8-12 ans (1).

— **Crozon** (Finistère-Sud). — Août - 8-12 ans.

— **Douarnenez** (Finistère-Sud). — Juillet-Août - 7-12 ans.

— **Sélestat** (Alsace). — Juillet - 7-16 ans.

— **Sospel** (Alpes-Maritimes). — Juillet - 5-7, 8-12 ans (1).

— **Warminster** (Angleterre). — Août - 13-16 ans.

Les prix des séjours (voyage non compris) se sont situés, en 1971, selon l'âge et la durée (3 semaines à 1 mois) entre 600 et 850 F pour l'été et entre 450 et 600 F pour Pâques.

La capacité de la plupart de ces Séjours ayant été très rapidement **atteinte l'année dernière, il importe de se faire inscrire au plus tôt.**

------

(1) 5-7 : Section Maternelle - (2) Réservé aux instrumentistes d'orchestre.

Michel GUIOMAR

BAYREUTH 1971

OPERA ET SCENOGRAPHIE (*)

III. — La destinée de Sieglinde

Entre cette porte ouverte et la fuite cependant, cette scène agrandie par l'éclatement brusque des parois de la demeure laisse régner l'ambivalence d'ignorer si la forêt est entrée dans la maison par la porte ouverte ou si la maison s'est déployée hors de ses murs : une fois encore Bachelard enseignerait que la réversibilité imaginaire est signe d'identité, comme si la demeure et l'arbre, liés jusqu'ici dans la structure, l'arbre soutenant la maison qui l'entoure, devenaient liés par leur Matière.

Le fait d'une communication réalisée entre l'Audedans et l'Au-dehors quand, normalement, la réciprocité n'est pas libre, — « de toutes manières, dit le philosophe, le dedans et le dehors vécus par l'imagination ne peuvent plus être pris dans leur simple réciprocité » (5) —, est un signe nouveau, plus probant encore que les autres, d'une nouvelle mutation, d'un agrandissement du monde intérieur, celui, « une immensité intérieure », de ce couple **déchaîné,** au sens réel, physique et matériel du mot, vers « le vertige extérieur », par lequel « les deux espaces du dedans et du dehors échangent leur vertige » (Bachelard, op. cit., p. 199).

Immense constat poétique de Bachelard, qui pourtant encore ici loin de notre scène, idéale pour sa thèse, songe au poète J. Supervielle : Le vertige de la Nature inonde les deux êtres du couple, non pas par conséquent d'un lyrisme humain, mais pour les mêler, sur le thème presque trop appuyé de la sève que le printemps libère, à la confusion de ses règnes, pour confondre ceux-ci en eux, qui ne s'y trompent pas et dans la sexualisation universelle de ce printemps, reconnaissent le Feu nouveau que nous avons annoncé. Emportés dans cette dimension du drame et la rumeur naissante d'un tel monde, leur simple lyrisme ne restreindrait-il pas le Désir absolu du couple ? « L'homme, dit en ces mêmes pages Bachelard, est une création du désir ». Le mouvement qui jette l'un vers l'autre les deux êtres ne doit donc encore rien au sentiment, au sens qu'exalterait le Minnesang ou le Romantisme. Nous ne sommes pas dans une cour allemande ou occitane du Moyen-Age, mais dans une manière de bauge animal où règne la brute, Hunding, dans un hasard réussi de pierre et de branches, hors même de l'espace humain et de référence historique, avant l'homme et dans le seul rêve qui le précéda. Nous prions donc de croire que toute la puissance d'une telle impulsion créatrice de Monde, la grandeur et la pureté primitives voudraient s'en définir ici même si paradoxalement nous sommes contraints d'user de mots qui, mal entendus sans cette précaution, écarteraient cette pureté et cette grandeur que nous éprouvâmes : les voix furent un appel de faim cruelle, avide, animale de deux êtres sans nom, hissés par le Désir, hors même de la matière, exactement comme, déjà jonction du minéralisme et de la vie végétative, l'épée arrachée de l'arbre, par la seule force du même Désir et du feu de ce couple qui se forme, et comme si, la porte ouverte et achevée l'osmose, le fer en effet glissait de lui-même hors du végétal pour, oniriquement, rejoindre aussitôt l'essence végétative du monde désormais symboliquement ouvert, la forêt entière qui vient d'entrer dans la maison et qui dominera de quelques autres envoûtements toute la vie de Siegfried, aussi bien que sa mort, jusque dans le bûcher. Grâce au **déchaînement** vocal que nous entendîmes, bien au-delà de la seule exaltation amoureuse que certains attendaient, une osmose totale des règnes, se signifiant dans le décor éclaté de Bayreuth, docile à l'au-delà du texte plus qu'aux indications scéniques immédiates, fit jouer devant nous la Nature entière des échanges de ses trois règnes, Minéral, Végétal, Animal. D'homme réel, de transgression du Désir, rien encore, mais sous l'haleine du printemps et comme la sève brûlante, la seule évocation de l'osmose d'un sang à un même sang qui va refleurir. Même si telles images du dialogue appellent déjà l'Homme, la musique rompt vite cette parenthèse du rêve et dans la véhémence retrouvée, l'Esprit n'apparaît pas, si nous acceptons que l'Homme ne commence qu'avec lui, en prenant conscience, au delà de la simple fatalité de la Mort universelle, de la nécessité de **sa** simple mort personnelle.

Une telle accession à la condition humaine ne saurait se réaliser dans le seul moment scènique de cette unique nuit ; elle en exigera vingt ans du drame, qui

(*) Voir « L'E. M. », n[os] 183, 184 et 185, déc. 1971, janv. et fév. 1972.

(*) Dans le n° 185, février 72, page 26/ 194, ligne 27 (1[re] colonne, il faut lire : du Minéralisme occulte *à* l'Esprit invisible (et non *de* l'Esprit).

figurent des siècles du Monde. Le rêve d'homme ne naîtra qu'en Siegfried, progressant, entre sa naissance et sa mort, en trois phases qui seront chaque fois un surpassement, quand Siegmund ne connaît que trois problèmes-impasses, dont les solutions sont de courtes limites : un enlèvement facile, sollicité par Sieglinde, une épée conquise par prédestination, la Mort qu'il refuse. Au contraire, la transgression est constante dans les accessions de Siegfried à son Destin : le **Défi** insolent à la Matière dans la forge de Mime, aux créatures du cauchemar de cette Matière ; le **Désir,** dont il conquiert Brünnhilde au-delà de ces obstacles et du Feu ; la **Mort,** acceptée dans le dernier cri de cette conquête, et plus tard, dans son refus aux filles du Rhin, parce qu'elles lui prédisent précisément ce malheur s'il garde l'anneau. L'accomplissement de l'homme en lui implique ainsi les épreuves initiatiques que les mythes, et par eux, les récits épiques et chevaleresques assignent, faisant de lui un précurseur de Parsifal et de Lohengrin : Renaissance de Nothung, combats contre Fafner-Dragon, initiation au chant de l'oiseau, transgression du feu, tous faits encore trop lourds d'un divin factice avant que viennent les masques de la condition humaine, prenant, au-delà de la transgression déjà accomplie, valeurs de sublimation : l'amour de Brünnhilde véritablement enflammée par son lyrisme passionné, après que, de haute lutte sur elle-même, elle ait abandonné sa divinité (toute la partie centrale de la dernière scène de **Siegfried),** les trahisons ourdies contre lui, la Mort. Avant tant de seuils franchis, la primitivité encore entendue dans la demeure de Hunting n'étonnera plus ; elle était nécessaire : Pour rassembler ici la dramaturgie de cette nuit finale de l'acte I, qui est aussi la fin de la nuit inconsciente de la Matière, Siegmund reçoit par la rêverie du Feu, une mission et, aidé de Sieglinde, s'en investit lui-même. Tout en découle et tout de suite, en effet,, des signes premiers en témoignent : la clarté venue du foyer atteignant l'épée dans l'arbre, l'identification de la lumière ainsi captée et du regard de Sieglinde et donc, fait essentiel, de la destinée de celle-ci et de l'épée ; plus éloquentes encore, preuve de la force imaginante du Feu, de son rôle poïétique sur la rêverie, des métamorphoses jouent sur ces signes : Et d'abord celles du Feu ; quand il faiblit, il se donne étrangement un rythme vivant d'éclats et d'extinctions, comme une respiration jusqu'à l'obscurité finale pour livrer, puisées à sa propre disparition, les métamorphoses que nous avons annoncées ; on peut suivre ce rythme des retentissements successifs entre les événements du foyer et les paroles solitaires de Siegmund :

— Faible lueur de l'âtre, dit l'indication de scène : « père me promit un glaive »...

— Les braises s'écroulent, étincelles et vif éclat :

« Qu'est-ce qui brille là... Est-ce le regard de la femme [...]

de son regard m'effleura alors [...] la lumière du soleil »

— La lueur du foyer décroît rapidement : « Le rayon brilla divinement sur moi. »

— De nouveau, faible lueur de l'âtre : « Sa lumière m'atteignit dans le soir, même le tronc du vieux frêne étincela d'un éclat doré ».

— Le feu s'est éteint complètement : Sieglinde, vêtue de blanc, sort et s'avance vers l'âtre.

En mourant le Feu crée le fantôme, crée son fantôme ; la lumière blanche de Sieglinde est donc celle, incarnée, du Feu, transférée en elle, qui est bien le Feu sexualisé, le corps même du Feu.. Une remarquable progression anime cette veillée : comme la lueur du foyer devient l'éclat de l'épée, celui-ci, le regard de la femme, et celle-ci, naissance irradiante de l'ombre et du désir, Sieglinde est appelée comme issue matérielle du Feu, de l'Arbre, de l'Epée et on saisit bien qu'Elle est le Double total de ces trois éléments dramaturgiques du décor ; le dynamisme imaginant a créé l'être qui apparaît. Les exemples s'offrent nombreux dans la **Tetralogie** et autres drames wagnériens, dont l'origine fantasmatique s'affirme ainsi, de rêves cristallisant scéniquement l'appel du Désir et de la Rêverie : l'appel créateur de Senta dans le **Vaisseau fantôme** nous a déjà instruit et nous inviterait à voir apparaître sur des causes analogues **créées** dans l'âme et le corps d'Elsa, Elisabeth, Isolde, Kundry, les personnages de Lohengrin, Tannhauser, Tristan, Parsifal, aussi bien que chez ceux-ci, ces apparitions féminines...

Cette identité dramaturgique fondamentale et cette convergence matérielle de l'épée et de Sieglinde, la première devenant vivante, la seconde se sollicitant elle-même à se désirer comme matière de cette demeure, porte à insister sur la réalité profonde de l'image qui dépasse le symbole : au fait c'est bien Siegmuid qui insiste lui-même pour que le symbole se cristalise en matière scénique ; en voulant qu'un éclat intermittent sur la garde de l'arme soit celui, persistant, du regard dernier de Sieglinde **quand elle est sortie** de la salle, il affirme trop l'affinité, le Double pour que nous arrêtions la portée de l'image : Déjà nous savions que Sieglinde et Siegmund étaient doubles l'un de l'autre, Sieglinde, sœur ignorée étant le double féminin, l'**anima** de Siegmund, issue ici de sa rêverie même (6) ; nous avons indiqué aussi de ne jamais refuser les identifications appelées entre les êtres et les objets en telles circonstances de Seuil tragique quand, par angoisse, — et tel est ici le cas, une veillée d'armes avant un duel mortel —, l'être se dédouble, dispersé par son attente même, dans son propre univers, dont tout objet peut répondre au rôle de Double de l'être ou de sa rêverie ; il y a là une captation **insolite** de l'être par l'objet, surtout s'il est une arme, un objet provocateur, à symbolisme interne de Mort (7). On saisit donc la grandeur de la rêverie créatrice de Siegmund démuni, sans arme avant ce combat ; l'heure et les circonstances, insolites, libèrent pour

lui les métamorphoses et par elles les significations dramaturgiques essentielles : Pourquoi, si l'identification de femme et d'objet est alors si naturelle, refuserions-nous aussi l'animalité essentielle, liée également aux échanges insolites (8) énoncées sans détours dans le texte : Siegmund est entré comme une bête blessée en refuge ; son récit appelle des images de véritable chasse à courre et de meutes forcenées et c'est vers tout cet univers de mutations que se tournent sa rêverie et le dialogue avec Sieglinde qui, aux termes dont il se nomme, devient sa proie.

Cet univers de rêverie de l'être enfermé en lui-même, prêt à se dédoubler, et bien traduit à Bayreuth dans la scène de solitude au foyer, se présente dans la partition par un climat d'abord encore intériorisé, dont l'effraction, annonciatrice de celle de la porte par le printemps, est évidente ; on la connaît. c'est le cri (ff.), brusque, et, cette année particulièrement amené et proféré avec une soudaine exactitude, sur le mot **Wälse,** le nom du père, que Siegmund, se nommant lui-même **Wolfing** ou jeune loup, a déjà désigné comme **Wölfe** (Loup), masque animal réservé à l'adresse des « renards peureux » (ainsi sont rabaissés les ennemis d'apparence pourtant humaine). Sur **Wälse,** nous entendons l'initiale mutation, un premier pas du rêve lointain d'homme : la voix quitte les désignations animales et il est symptomatique que Siegmund en ait évoqué les noms tout de suite, après le récit du carnage dont la fuite l'a introduit à ce qu'il pensait être des hommes ; mieux encore, un symbole de mutation y apparut quand, dans cette fuite, il trouva, vestige de métamorphose, la dépouille de loup, seule trace de son père disparu. Ce climat de chasse se retrouvera encore dans la poursuite de Siegmund par Hunding qui ne manquera pas de mettre l'accent sur la présence de sa meute de chiens, assimilant ainsi Sieglinde et Siegmund, qu'il croit sans armes, à un gibier humain (9). D'une manière plus générale, qui accréditerait l'idée d'un rêve obscur d'une Matière discernant encore mal ses pouvoirs, ses projets, ses fonctions, toute la **Tetralogie** est sous le signe de la confusion et de la dualité des règnes, se constituant en attributs l'un de l'autre : Les filles du Rhin, vivant naturellement au fond des eaux ou à l'air libre sont des êtres doubles, femmes animales, véritables sirènes ; Albérich, tout aussi à l'aise au fond des eaux, devient dragon géant ou crapaud ; Fafner est un autre dragon qui parle et chante ; Siegfried se donne l'attribut de l'ours dont il effraye Mime : ayant bu — quel signe d'osmose ! — le sang du dragon, il entend le langage de l'oiseau. Le lien de Brünnhilde et de son cheval Grane est plus qu'un effet de scène ; c'est par un regard sur lui que, pressé par Siegfried, et revivant provisoirement avec nostalgie son extase d'éternité perdue, elle comprendra la fin de sa divinité. On ne peut donc refuser un climat tenace, presque trop insistant, d'animalisation, en marche vers ses métamorphoses auxquelles nous assisterons. Devant le feu, la mutation de **Wolfe** en **Wälse** (mutations même audibles au niveau des sons verbaux allitératifs) est déjà un devenir, docile à la rêverie du foyer. Sur elle vient naître le thème d'octave qui désignera désormais Wälse, mais surtout Siegmund, quand on le nommera ainsi tout à l'heure, Nothung, Siegfried, dans une manière de généalogie symptomatique dite par la musique : l'épée est donc de la race des Wälsungs et non plus un objet mais, au même titre que les héros, un être ou, sinon, un fantasme vivant du rêve de la Matière : plus qu'un héritage transmis de Wälse à Siegmund, nous l'apprenons alors, puis à Siegfried, l'épée est la force interne de la lignée, le signe même du grandissement entre l'ancestral et la postérité, le gage premier de révélation apocalyptique ; les alliances des motifs de l'épée et de la race des Wälsungs dans l'œuvre y trouvent rehaussée leur fonction dramaturgique.

Nous prétendons entendre ici cette dramaturgie musicale éclairant la mutation des règnes d'une Nature totalement présente et symbolisée dans son renouveau de printemps ; la vérité dramatique est celle des décharges sonores matérielles de la voix et de l'orchestre, plus que celle du lyrisme littéraire-prétexte. Ce n'est pas la seule page où la musique paraît trait douée de puissance créante ; à vrai dire, elle le possède toujours et surtout dans la **Tetralogie,** mais en telles pages cette force poïétique devient évidente, celles où nous entendons une manière de bourdonnement des mondes, comme plus tard quand l'orchestre et la voix de Siegfried recréeront l'épée. Tels ici, orchestre et voix ; le lyrisme ne se traduit guère en timbres amassés de tant de cuivres ou insistances rythmiques, tenaces, si incessantes qu'elles imposent une tension investissant le chant qui s'y affronte, d'une véhémence elle-même créatrice, dans une sorte de lutte de l'être qui veut naître et de la Matière qui le baigne encore. Toute une étude phénoménologique, trop exigeante pour se développer dans la relative brièveté de cet essai, montre que ce **bourdonnement des mondes** ne doit surtout pas s'entendre ici sur un plan métaphorique ou dans un ordre d'impressions littéraires, mais dans la réalité de techniques musicales auxquelles nous reconnaissons un rôle poïétique sur le dévelopement même de la Matière sonore dans une impulsion dont la violence est celle de la naissance d'un Monde et non pas l'épanouissement du seul sentiment entre deux êtres. En d'autres termes, certaines techniques musicales peuvent se dire **planétaires ;** nous en rencontrons ici, comme en d'autres pages « cosmiques » de la **Tetralogie.**

A partir de la révélation initiale qu'apporte Sieglinde, ce récitatif murmuré, d'un voyageur troublant la fête du clan, nous assistons à une tentative d'humanité naissante, au premier rêve dont la matière se tend vers cette illusion. La progression matérielle du rêve est idéale en ses trois phases accédant chaque fois à un climat de cri de plus en plus totalement proféré ; la première est celle du récit de Sieglinde, décrivant

→ 18/226



STAGE NATIONAL DE PÉDAGOGIE MUSICALE ACTIVE

Un stage National de Pédagogie Musicale active — selon C. ORFF — est organisé du 27 mars au 1er avril 1972 sous l'égide du Ministère des Affaires Culturelles et de la Municipalité de Vichy.

S'adresser à :

Madame Aline PENDLETON, 110, rue Pierre-Demours - Paris 17e,

Madame Josette MILLET-ALVISET, Hôtel de Ville - Vichy (03).

MUSICA RESERVATA

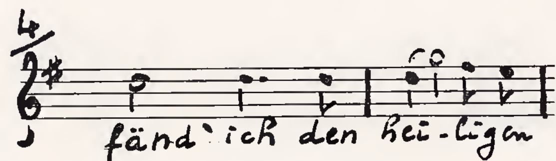
est l'emblème du nouveau département créé par les Editions Bärenreiter à Chambray-lès-Tours, le premier janvier 1972, par les soins de Jean Leguy.

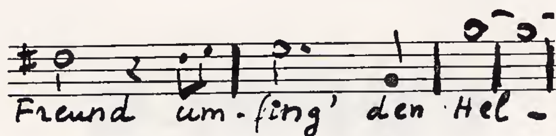
A cette date en effet PLOIX MUSIQUE, Editeur depuis 1868, cessera dêassurer le service de Librairie Musicale précisément animé depuis 1953 par Jean Leguy.

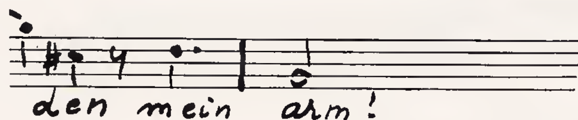
MUSICA RESERVATA entend ainsi offrir à sa clientèle ces mêmes qualités dans le service qui firent depuis trois générations le grand renom de PLOIX MUSIQUE qui garde les départements Musique imprimée et Disques de musiques classiques

MUSICA RESERVATA, 1, allée Jean de Ockeghem, 37 - CHAMBRAY-LES-TOURS, France. Tél. (47) 56-93-83.

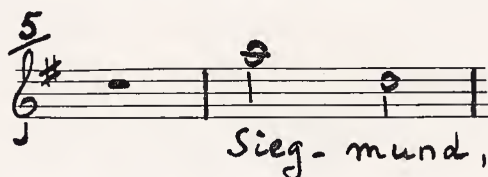
l'acte initial, prophétique et prédestinant de Wotan, récit qui, en fin de monologue, appelant en rêve le héros inconnu, ... « umfing den Helden mein arm » **(ex. 4)**, précipite vers elle Siegmund, moins encore

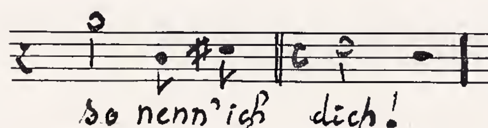






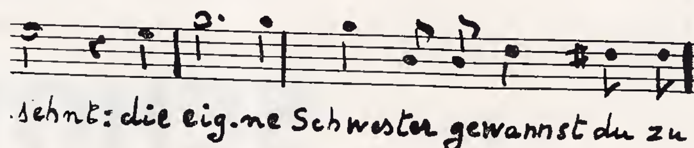
comme ce héros que comme un élément de la clameur, de la clameur de l'orchestre, entendons de l'univers, et de ce souffle qui vient battre la porte et l'ouvrir. Toute la partie médiane du récit, reprenant d'abord le murmure « Keiner ging doch Einen kam : siehe, der Lenz » (Nul n'est sorti, mais quelqu'un est entré, vois le printemps...), la plus apparemment lyrique, est un enfermement du songe, avant la métamorphose, parenthèse « chrysalidienne » du rêve, rêverie du rêve dans le rêve ; non pas le lyrisme mais un rêve de lyrisme dont le couple tente de se former, jusqu'à la consécration du nom de Siegmund, nouveau cri, nouveau paroxysme sonore, « Siegmund, so nenn ' ich dich ! » **(ex. 5)** dont se saisit immédiatement le troisième état





du rêve, l'acte des dernières pages : la première effraction de la matière vivante dont le métal naît au Monde, annobli, fécondé, doué de puissance visible et non plus occulte comme le minerai qui fut son origine ; l'épée sort vivante, fécondée par la sève de l'arbre, baptisée Nothung, comme est baptisé Siegmund pour cet acte même, dont le nom prononcé suffit à lui en donner la puissance. Symbolisme de fécondation sur Sieglinde arrachée comme l'épée à la demeure, et image parallèle de puissance sur Siegmund étant ici trop évidents pour qu'il faille insister. On sait dans







quelles clameurs et tensions des voix et de l'orchestre l'Acte se termine dans une impatience agressive et triomphante. Il manque, il est vrai, à l'union du couple préparée sous nos yeux et ainsi orchestrée, la consécration du désir à naître à cette humanité pressentie et, sur cette extase, le stigmate de l'esprit. Nous demeurons dans l'attente d'un Sacre, en constatant que l'interprétation évoquée ici était appelée par les actes qui la suivent, le cauchemar de la Mort et la remise de l'épée brisée, et que les trois scènes, de dérogations scéniques signifiantes, sont liées par le signe de Nothung et de Wotan, de la Matière et du dieu qui en rêve :

— Nothung, placée par Wotan, arrachée à l'arbre, vivante, toute puissante.

— Nothung, brisée par Wotan, arrachée à Siegmund, blessée sans pouvoir.

— Nothung, perdue par Wotan, confiée à Sieglinde comme un enfant à naître.

Ainsi se reconnaît la grandeur de la destinée de Sieglinde qui se caractérise, et nous allons bientôt le reconnaître par l'identification à travers elle de la Matière et de l'Esprit imminent, de l'épée et de l'homme. Au terme de la scène de la demeure éclatée de Hunding, il semble que l'universalisation du Désir en Sieglinde et Siegmund ou la projection de leur Désir vers le Monde appelle une paraphrase, précieuse de pouvoir compenser l'affirmation, peut-être trop sollicitée dans la **Tetralogie,** — le Monde est ma volonté

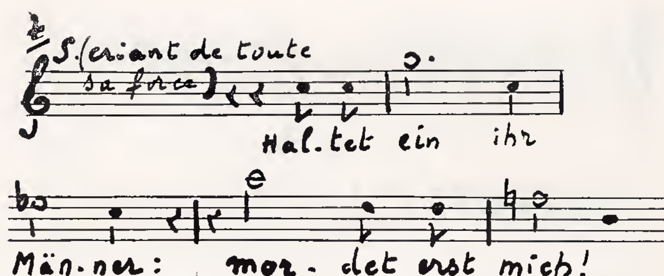
et ma puissance —, qui régnerait sur les actes des héros et des dieux : Le message final de l'Acte I s'écoute ainsi : le Monde est **notre** contemplation, le Monde est **ma contemplation**, celle d'un seul sang en deux extases, réciproques l'une de l'autre, ou la seule ivresse de deux êtres, car nous sommes, semblent dire ces deux hallucinés (comme ceux du **Vaisseau fantôme**) nous sommes au Monde, et celui-ci est en nous, comme nous sommes chacun l'un pour l'autre, c'est-à-dire désir et contemplation réciproques, mais aussi l'un et l'autre, désir et contemplation de notre unité dans ce Monde. En réalité, sans avoir tort, l'unité de leurs êtres ne sera bientôt qu'un rêve enfermé en Sieglinde, qu'elle ignorera jusqu'au moment d'en être consacrée quand, au-delà de la mort de celui qui l'aura créé, Brünnhilde donnera à ce rêve un nom et la réalité profonde du symbole, la possession même de ce monde, à travers elle-même dans le lointain final de **Siegfried.**

II. — LA MORT

Ainsi qu'un Double, et au lieu de faire face à sa fille, comme Wagner l'indiquait avec précision, — « une lueur éblouissante, venant de droite par-dessus les combattants... Dans cette lueur resplendissante apparaît Brünnhilde... une brillante lumière rouge paraît à gauche à travers un nuage d'où surgit Wotan » — le dieu surgit, sur terre, derrière Brünnhilde qui exhortait et protégeait Siegmund et par-dessus elle qui s'écarte d'effroi, de sa lance anéantit le pouvoir de Nothung.

Grâce à cette apparente dérogation scénique, l'échange des deux destinées et des actes meurtriers s'inscrit donc dans le climat que nous avons relevé au 1[er] acte ; comme Siegmund et Sieglinde, Brünnhilde et Wotan sont doubles l'un de l'autre ; elle est, elle le protestera assez, le rêve de Wotan, son **anima** jungienne ; elle ne vit et n'agit que par lui, quand, fléchi par Fricka, Wotan, dominé, a poursuivi, en **animus,** en agressivité, un projet voulu mais paradoxalement involontaire, et l'antagonisme, contredit simultanément, par cette convergence entre le dieu et sa fille, cette dualité jungienne, irréductible et pourtant unitaire, qui finalement détruit le couple de Siegmund-Sieglinde, se détruira elle aussi par voie de conséquence, Brünnhilde s'endormant, désormais mortelle, Wotan, errant ou s'emprisonnant au Walhalla, fascination désertée ou renversée, devenue cimetière corroborant la vision analogue qu'il offrait déjà.

Un autre miroir éclaire la scène de la Mort, entre les deux héroïnes, passivement animées par le rêve, Sieglinde étant symptomatiquement alors hantée par un véritable cauchemar, et toutes deux symboles de défensive, et la puissance masculine de Wotan et de Hunding, de part et d'autre de Siegmund qui participe à la fois, comme traqué par le cauchemar et exalté par son désir, de la passivité féminine et de l'agressivité masculine : il en résulte que, sur ce Seuil, la puissance se rompt chez Hunding, tué par



Wotan, et chez Wotan lui-même, anéanti par ses propres lois, quand, de l'autre côté de Siegmund, Sieglinde et Brünnhilde, blessées, survivent, préservées dans les seuls pouvoirs féminins qui désormais leur incombent, celui, pour Sieglinde, de transmettre la vie, celui, pour Brünnhilde, de donner à Siegfried une totale humanité en s'unissant à lui, dans l'Amour et dans la Mort. Ici donc apparaît le lien complexe, tragique, charnel et sacral, entre Brünnhilde et Sieglinde. Une troisième scène éclaire ce lien, en consacre les pouvoirs.

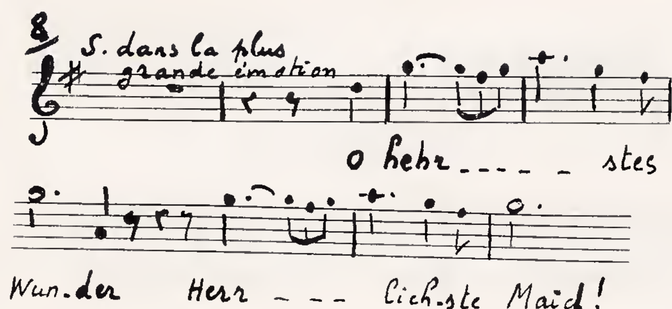
III. — LE SACRE

C'est en toute reconnaissance de cette spiritualisation annoncée par le Désir même du couple, dans son grandissement entre les deux scènes précédentes, et face à la Mort même qui vient de le détruire, et comme la seule voie à sa reconstitution au-delà, qu'un étonnant jeu de scène doit se voir, et s'écouter la musique qui le porte, plus tard, à la fin de la scène 1 de l'acte III, quand Brünnhilde va remettre à Sieglinde l'épée brisée de Siegmund.

L'intention wagnérienne apparente était nette, nous l'avons dit : à peine à genoux, Sieglinde devrait être relevée par Brünnhilde ; en gardant longuement l'attitude, Sieglinde accomplit le message inachevé des I[er] et II[e] actes. C'est de la révélation même de sa maternité future, de cet enfant déjà en elle que Sieglinde s'effondre : « Sauve-moi, Vierge ; sauve la Mère », cri que Wagner a réalisé d'une immense portée par le texte immédiat, l'apparente opposition irréductible entre les deux femmes, entre la Vierge immortelle et la Mère, sauf en ce cas précis qu'un lien puisse les réunir, fût-ce le simple trait d'union miraculeux du mythe de la Vierge-Mère des traditions chrétiennes et autres. Or, c'est précisément ce vers quoi tend, musicalement et par le texte, l'instant scénique ; Wagner l'annonce en jouant de l'allitération, d'un énoncé vocal fondé sur l'analogie, du rythme verbal entre deux vers :

Rette mich, Maid
Rette die Mutter.

Précédemment même, dans un premier cri, un autre et semblable écho verbal pouvait s'entendre, et sur une ligne mélodique voisine : « Rette mich, **Kühne,** Rette mein **Kind** ; l'intention est donc indéniable, d'une affinité éventuelle, rendant possible la transmission des compléments du même verbe répété et donc des pouvoirs et identités des deux femmes, et ce lien que



nous recherchons, mais aussi entre Brünnhilde, **Kühne** (femme courageuse, audacieuse) et l'enfant (Kind), et une obligation organique entre elles deux et entre elles et l'enfant. L'effet attendu n'est pas nouveau ; on a déjà remarqué le pouvoir dramaturgique des échos et allitérations du texte wagnérien ; Werner Diez les a montré dans cette même **Tétralogie** entre les termes de **Fluch** et **Flucht,** Maudire et s'enfuir (10) ; au moment même où celles que nous relevons témoignent d'intentions identiques, on remarque même que ces allitérations se multiplient, comme pour entourer de leur allusion celles que nous soulignons ; ainsi dans les paroles qui précèdent : fluchen (maudite) et Flehen (supplication), das Pfand (le gage), et empfingst, et plus loin cette succession de phonèmes en échos : **Schirmt mich, ihr Mädchen, mit mächtigstem.**

Ce cri, désir extrême d'identité de Sieglinde et de Brünnhilde, crée donc l'alliance de la Vierge et de la Mère, et non seulement ce qui est désormais de l'une est aussi de l'autre dans une affirmation de Doubles que tout désignera, jusqu'au moins le rôle maternel de Brünnhilde envers Siegfried, mais l'alliance parvient même à suggérer l'union indissociable d'un seul être en deux apparences, porte ouverte sur les symboles : puisque Brünnhilde a été **ange annonciateur** de Mort (et donc aussi **exterminateur)** mais aussi de Vie, à Siegmund d'abord, puis à Sieglinde (« un Walsung grandit dans tes entrailles »), invinciblement des composantes bibliques et chrétiennes d'Annonciation ne peuvent s'écarter, comme d'ailleurs souvent chez Wagner, on le sait (11). L'attitude des deux femmes témoigne ici de cette allusion, de cette implication.

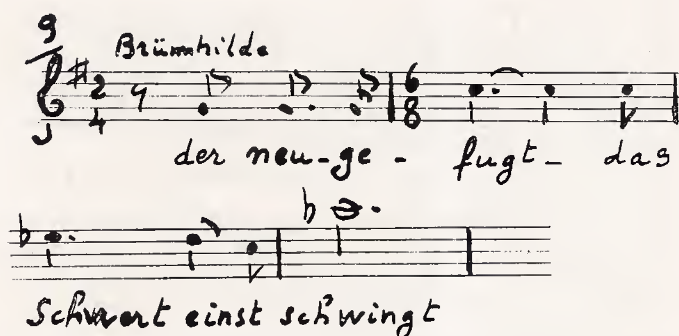
Tout un mythe de Rédemption attendue, comme en toute œuvre wagnérienne, mais plus tard dans l'embrasement final, s'engouffre déjà dans l'allusion, avant même le signe le plus certain de l'issue du **Crépuscule** et jouant, dans cette mise en scène, sur le face-à-face prolongé des deux héroïnes, va en affirmer les privilèges de miroirs et de Doubles :

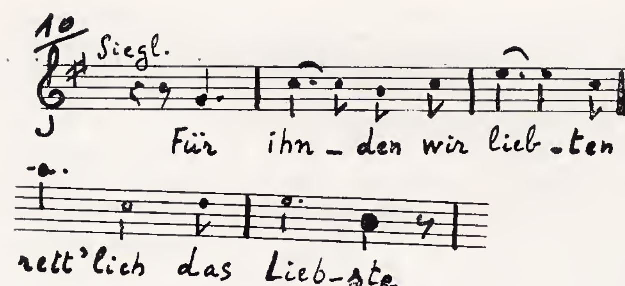
— En ramenant en arrière-plan le final primitiviste du Ier acte, un franchissement quasi initiatique se comprend mieux désormais dans toute sa grandeur qui va métamorphoser Sieglinde, dont la pure animalité, en ses désirs de possession puis de fuite éperdue, son sommeil, son cauchemar, ne s'était pas, au IIe acte, transgressée. Seul, Siegmund rencontrait la Mort, sans comprendre, sans le savoir, sans accepter, faisant, nous l'avons vu, de ce Seuil affronté, une transgression inachevée, quand Sieglinde — « Massacrez-moi d'abord » — l'avait désirée dans un cri sublime **(ex. 7).** Bien en deçà de l'humain, la Mort n'ayant pas été reconnue comme nécessité et le Tragique n'ayant pas trouvé son issue, il semble que Sieglinde, vivante malgré elle, doive et puisse seule assurer l'accomplissement.

— Par une heureuse dérogation aux indications wagnériennes, Sieglinde s'est détournée de nous, dans un refus total apparent de notre présence et une immobilité d'autant plus manifestement voulue que l'attitude posait des problèmes d'acoustique vocale ; Brünnhilde, face à elle, en devient pour nous le miroir, la remplace déjà à nos yeux, remplace le visage caché, et sur le sien seul nous lisons les expressions espérées par Wagner. Ayant reçu l'épée brisée, debout par elle-même, Sieglinde se tournera seulement vers nous pour présenter ce Don. Plusieurs intentions se ressentent qui, dans une idée dramaturgique fondamentale, plus vaste, totale, confirment enfin ce que nous avons suggéré aux scènes précédentes, que celle-ci vient accomplir, en formant avec elles une cohérence tryptique :

1. — Un appel à des rites de chevalerie, que les données initiatiques de la **Tétralogie,** reconnues précédemment déjà, appelaient ; l'attitude de Sieglinde est, vue de la nef, celle d'une veillée d'armes ; même nous n'existons plus, le chevalier passait la nuit seul devant Dieu : Sieglinde est seule face à une divinité et nous ignore.

2. — Elle veille à la place de celui seul qui pourrait prétendre à un titre de chevalerie, Siegfried, qu'elle porte en elle. Cette veillée, assumée par la Mère, introduit déjà le projet, fondamental, de la destinée de Siegfried et de Brünnhilde, d'un Double maternel. Siegfried devrait être seul ; or il n'est présent que par Sieglinde, celle-ci face à Brünnhilde, dans cet effet de miroir. Brünnhilde, Double de Sieglinde, est aussi, par-là même, un Double de Siegfried ; elle le lui dira à son réveil, se comparant, dans la pureté de sa divinité, dont elle supplie qu'il la préserve encore, aux traits, qu'il ne faut pas tenir, que le miroir des eaux a dû lui renvoyer de lui-même, image que Sieglinde, — ce qui est encore un lien symbolique entre les identités —, avait aussi emprunté pour faire comprendre à Siegmund qu'elle lui était semblable et son Double féminin. Par cet appel, lancé par un Double encore divin, au miroir des eaux, au-dessus des vingt ans d'absence, c'est aussi la divinité même de Brünnhilde qui s'affirme, et appelle d'autres regards : quand Siegfried arrivera au roc des Walkyries, il réalisera un antagonisme absolu de la Ire scène de **l'Or du Rhin :** comme dormait l'Or-dieu, avant de perdre sa pureté primitive pour le maléfique, une déesse sera arrachée à son sommeil et à sa pureté divine, mais pour un rôle bénéfique. Siegfried-Sieglinde **est** donc à genoux devant une divinité, au moins devant un rêve du dieu, le rêve de Wotan ; quelle autre preuve aussi de l'onirisme absolu de la scène !





3. — En lui remettant l'épée, Brünnhilde sacre Sieglinde et naturellement, à travers elle, Siegfried. Le geste scénique ne fait aucun doute, dont Brünnhilde devient ainsi une mère **sacrale** de Siegfried, investiture qu'elle se confère en réalisant toutes les ambivalences du Double : l'épée brisée qu'elle a en mains est comme Siegfried, l'enfant brisé, de destinée menacée, encore sans défense ; Brünnhilde, des deux mains, présente cette épée comme à un chevalier une arme, mais comme un enfant à Sieglinde qui élève les bras dans un geste analogue, en écho exact : avec évidence, elle prend une épée brisée mais reçoit un enfant, et se relève : debout, tournée vers nous, elle tient les tronçons du glaive, aucun doute encore, comme une mère son enfant, redevenant la Mère, qui préfigure devant nous un miracle de l'enfantement : mère charnelle, mère sacrale sont désormais côte-à-côte.

Toute la **Tétralogie** s'est résumée et rassemblée en une seule attitude scénique : Sieglinde, l'instant précèdent, bête apeurée aux abois, pourchassée avec Brünnhilde — un même rêve en deux figures féminines, comme naguère un même désir en deux êtres du même sang —, Sieglinde se relève femme ou du moins prête à en assumer le rêve, dépositrice charnelle d'une initiation, s'identifie au fils qu'elle porte, dont le destin sera précisément, sur le fond épique que nous venons d'entendre, l'être qui, également double d'elle-même, vient de lui ouvrir cette vie créatrice. Tout est accompli de la transmission du rêve originel profond, matériel, encore minéral, en rêve d'humanité et les deux héroïnes peuvent, doivent, pour accomplir le dernier pas de la spiritualisation nécessaire de cette Matière, se séparer et leur séparation devient, sur ces jeux scéniques, d'une prodigieuse signification. On le remarquera, elles se quittent aussitôt et dans cette rupture des Doubles, l'une, charnelle, va vers la Terre profonde et maternelle, qui non seulement, en symbole d'échange, est le domaine de la mère de Brünnhilde, Erda, mais aussi, comme antre, le symbole dans toutes les mythologies, du ventre maternel ; l'invitation de fuite vient de l'Autre, qui, tout le temps de la formation de Siegfried, de la réinstauration de l'être, l'attendra sur ce haut-lieu, le plus haut, à tous égards, de la **Tétralogie,** à la limite de la sublimation spirituelle, dans un au-delà en sursis et pour le sacre de la chair par l'amour et de l'esprit par le feu. Et si nous reprenons l'alliance constatée de **Fluch** et de **Flucht,** de la fuite et de la malédiction, donnée par W. Diez, pour une fois précisément, essentielle consécration des pouvoirs des Doubles, les deux faits au moins s'annihilent : celle qui fuit échappe à la malédiction de Wotan, celle qui aurait pu le mieux fuir, demeure pour assumer cette malédiction.

Une rupture accompagne la transmission finale, sommet de la scène, sublimation attendue, comme seule solution du tragique désiré. Cette accession finale, partie du murmure de Sieglinde, non seulement fait comprendre son grand cri : « O sublime prodige, Vierge pleine de gloire » [..., **ex. 8**], mais elle le crée. Cri tragique, haute plainte, dont les catalogues thématiques assurent qu'il est le motif de la Rédemption par l'Amour ; sans doute, si nous prétendons cependant que de telles désignations embrassent plutôt des tonalités dramaturgiques principales, directrices, comme des tons principaux dirigent une œuvre musicale et conservent un potentiel d'attraction et de nuances, tout en ouvrant à des modulations de significations, où les symboles matériels peuvent se manifester et les événements du Rêve se développer. Ce cri est en effet d'abord la plainte haute du Double qui, sur le seuil de l'Au-delà entrouvert, se sépare de l'Autre (12). Le phénomène d'écho est d'ailleurs symptomatique, de ce passage formidable : sur le thème dit de l'épée, Brünnhilde a d'abord révélé à Sieglinde le nom de l'enfant : « Celui qui brandira un jour le glaive reforgé, qu'il reçoive de moi son nom ; que « Siegfried » se réjouisse de la victoire » ; à l'instant précis de la Forge, pour refaire l'épée, donc pour redevenir, Siegfried en apprendra le nom par Mime, mais comme une révélation faite par sa mère ; enfin quand Brünnhilde s'éveillera, à nouveau

elle nommera encore celui qui l'aura arrachée à son attente de sommeil, en ce lieu même où nous sommes déjà, où s'amassent les menaces ; il est donc révélateur que de part et d'autre du cri sublime, rédempteur de Sieglinde, surgisse auparavant chez Brünnhilde le thème de l'épée, puis, à peine transformé chez Sieglinde, dont ce sera la dernière parole... Or le thème sera aussi celui des premières paroles de Siegfried, armé de l'épée à nouveau vivante, à Brünnhilde, elle-même appelée et révélée dans sa féminité même par ce glaive qui lui ôte sa cuirasse guerrière ; et tout de suite elle regardera le héros du double regard de Sieglinde et d'elle-même, d'un amour maternel et de l'amour humain, dont elle témoignera, avant de ressentir, au-delà de toute qualification, la passion et le feu des derniers cris de l'Acte. S'éclairent ainsi les trois phases de la destinée de Sieglinde, chaque fois caractérisées par une alliance d'attributs empruntés, dans une continuité progressant vers l'Esprit, aux règnes naturels, depuis le minéralisme profond, primitif lié au frêne jusqu'à l'animalité ivre de la forêt de printemps ou apeurée du combat et de la fuite, et de celle-ci à la haute aspiration à laquelle répond Brünnhilde, dans une convergence vers la nature humaine, cette identification à Brünnhilde étant, en dernière analyse, la destinée de Sieglinde.

A travers trois fascinations primordiales, celle d'une attitude maudite, mais désirée comme telle, l'Errance ; d'un lieu désiré mais par-celà même maudit, le Walhalla ; d'une destinée se dégageant progressivement de tout désir et de toute malédiction, celle de Sieglinde, nous espérons avoir dégagé l'intérêt de l'insertion constante dans les données musicales et littéraires du drame wagnérien, non pas seulement des indications scéniques traditionnelles, mais celles par lesquelles les nouvelles mises en scène, plus précieuses encore d'être de notre temps et appelées par des hantises renouvelées des anciens mythes pour nos problèmes actuels, interprétaient non la lettre des indications de Wagner, mais son esprit, c'est-à-dire ce que ces indications de scènes, de décors, de jeux des personnages contenaient de reflets qui, essentiels pour l'époque de la création, auraient dû être autres en d'autres temps, ce qui ne fut pas toujours, et sont enfin autres en notre temps. Non seulement donc un renouvellement constant de la scénographie est nécessaire, d'année en année, même dans le tatonnement et l'imperfection éventuels, dans le drame wagnérien plus qu'en tout autre pour les raisons que nous avions données, mais aussi celui du regard critique et de l'attitude esthétique dans une appréhension, chaque fois revécue du drame total, dans une révélation perpétuelle du message et du mythe et dans le dialogue même de deux onirismes, celui des créateurs, Wagner et ses interprètes, et le nôtre.

---

(5) G. Bachelard, **La Poétique de l'Espace**, Paris, P.U.F., 1958, p. 195 (chap. IX, **La Dialectique du Dehors et du Dedans**) ; dans un autre chapitre, **L'immensité intime**, le philosophe étudie les rapports entre notre immensité intérieure et l'immensité de la forêt (comme ici, par conséquent) et cite d'un autre auteur cette pensée : « La forêt [...], est un véritable transcendant psychologique », p. 170. C'est très exactement ce que nous voulons dire.

(6) Ainsi, dans un point de vue, il est vrai différent du nôtre, Gerhard Kohl : L'Inceste entre frère et sœur, symbole d'une fusion de psychismes contraires, dans **Programmhefte des Bayreuthen, Festspiele 1967, Die Walküre**, pp. 45-56.

(7) Cf. notre essai **Principes d'une Esthétique** [...], chap. **L'Insolite** et chap. **Le Double.**

(8) Id. chap. **L'Insolite,** Bestiaire lugubre et bestiaire insolite...

(9) Il y règne un climat anticipant étrangement celui des **Chasses du comte Zaroff** (film de Schoedsack, 1932), qui désigne ainsi le couple qu'il traque aussi de ses chiens.

10. Werner Diez, Fluch und Flucht (« Maudire » et « s'enfuir »), deux mots clefs de la *Tétralogie*, *Programmhefte der Bayreuther* [...] 1971, *Das Rheingold*, pp. 2-13 et trad. franç., pp. 31-53.

11. Cf. Marcel Beaufils, *Wagner et le wagnérisme*, Paris, Aubier, 1946, pp. 153 et suivantes. Kurt Overhoff, *Le Mythe germano-chrétien de Richard Wagner*, Kronos-Verlag. E.C. Frohloff (Dinkelsbühl, Allemagne).

12. Cf. nos *Principes [...]* chap. *Le Sang, la Plainte et le Double [...]* pp. 375-426.

STAGE MARTENOT

Dans le cadre de son action de rénovation de l'enseignement musical en France, le Service de la Musique au Ministère des Affaires Culturelles organise une session concernant la méthode active d'éducation musicale MARTENOT.

Cette **session d'information** aura lieu au CENTRE UNIVERSITAIRE DAUPHINE, place du Maréchal-de-Lattre-de-Tassigny, PARIS (XVIe), pendant les vacances de Pâques, du 27 mars au 1er avril 1972 à midi.

Elle est destinée aux professeurs des Ecoles municipales et nationales de musique, des Conservatoires régionaux, des Lycées et Collèges, ainsi qu'aux instituteurs et aux professeurs de l'enseignement privé.

Etant donné le nombre et limportance des sujets abordés, les personnes ayant suivi une première session d'Information pourront encore participer à celle-ci avec profit.

PROGRAMME HORAIRE DE LA SESSION D'INFORMATION

Le matin : de 9 h à 11 h 45.

Exposé des principes de base et description des exercices y correspondant.

L'après-midi : de 14 h 30 à 16 h 30.

Etude pratique des exercices décrits au cours des exposés du matin.

De 16 h 35 à 17 h 30 : relaxation (facultative) par groupes.

Les exposés du matin sont assurés par M. Maurice MARTENOT en séances plénières.

CONDITIONS D'INSCRIPTION

L'admission à ces deux sessions est sans frais, mais le nombre des places étant limité, il est instamment conseillé de se faire inscrire d'urgence au Secrétariat des Stages, Ecole d'Art Martenot, 23, rue Saint Pierre, 92 - NEUILLY.

Joindre une enveloppe timbrée pour l'envoi de ce questionnaire tenant lieu de demande d'inscription.

Les stagiaires ont intérêt à étudier dès à présent le Livre du Maître : « Principes Fondamentaux d'Education Musicale », par Maurice MARTENOT - Editions MAGNARD : 122, boulevard Saint-Germain, Paris-VIe. - 3e édition.

Il est précisé que ni l'Ecole ni le Centre Universitaire Dauphine ne se chargent de l'hébergement et des repas. Cependant, dans le cadre de la session d'Information, pour les personnes en faisant d'avance la demande, des repas peuvent être retenus dans un lycée parisien proche du Centre.

CONCOURS INTERNATIONAUX DE MUSIQUE AYANT LIEU A L'ETRANGER (suite) 1972

TITRE	PAYS - VILLE	BRANCHE	DATE	ADRESSE DU SECRETARIAT
6e Concours international de violon « Henryk Wieniawski »	POLOGNE - POZNAN	Violon	12 au 26 novembre	Wodna 27 - POZNAN (Pologne).
4e Concours international de lutherie « Henryk Wieniawski » ..	POLOGNE - POZNAN	Lutherie	4 au 14 mai	Wodna 27 - POZNAN (Pologne).
Prix de Composition musicale « Reine Marie-josé »	SUISSE - GENEVE	Composition de musique de chambre	Délai de remise des manuscrits 31 mai 1972	CH - 1249-MERLINGE-GY GENEVE (Suisse).
28e Concours international d'Exécution musicale	SUISSE - GENEVE	Chant-piano-alto clarinette percussion	16 - 30 septembre	Palais Eynard - CH - 1204-GENEVE (Suisse).
Concours international de flûte ..	SUISSE - MONTREUX	Flûte	septembre	42, Grande-Rue - 1820-MONTREUX (Suisse).
24e Concours international de Musique du « Printemps de Prague	TCHECOSLOVAQUIE PRAGUE	Violon	4 - 13 mai	Dum Umelcu - Maison des Artistes - PRAGUE 1 (Tchécoslovaquie).

(Indications parvenues à l'Action Artistique à la date du 23 décembre 1971)

CONCOURS INTERNATIONAUX DE MUSIQUE AYANT LIEU EN FRANCE 1972

TITRE	VILLE	BRANCHE	DATE	ADRESSE DU SECRETARIAT
22e Concours international de Jeunes chefs d'orchestre	BESANÇON	Direction d'orchestre	18 au 21 septembre	Parc des Expositions, Planoise - F-25 - BESANÇON.
Concours international d'orgue « Grand Prix de Chartres »	PARIS - CHARTRES	Orgue	25 septembre 1er octobre	75, rue de Grenelle, 75 - PARIS (7e).
1er Concours international de violoncelle de Paris, organisé par la Guilde française des Artistes solistes	PARIS	Violoncelle	décembre	37, rue du Général-Foy, 75 - PARIS (8e).
Concours international de Chant de Paris U.F.A.M.	PARIS	Chant	28 mai au 1er juin	Mme Jacques Roullet, 14, avenue du Président-Wilson, 75 - PARIS (16e).
19e Concours international de Chant de Toulouse	TOULOUSE	Chant	8 au 14 octobre	Donjon du Capitole, 31 - TOULOUSE.
1er Concours international de flûte pour la musique contemporaine « Olivier Messiaen » ..	ROYAN	Flûte	25 au 29 mars	26, rue Washington, 75 - PARIS (8e).

NOTRE DISCOTHEQUE

par André MUSSON

Musique vocale religieuse :

Par son éloquence et son élévation de pensée, le texte de présentation du disque qu'une fois de plus, DECCA consacre au chant grégorien, la MESSE DES MORTS et FUNÉRAILLES, en engageant à la réflexion et à la méditation amène à la condamnation d'un clergé outrageusement réformiste et moderne se complaisant dans la médiocrité. Musicalement, le chant grégorien ne laisse pas de confondre par sa valeur musicale et artistique. Pour toutes ces raisons, procurez-vous et gardez jalousement ce nouveau témoin d'un âge illustre. Grâce soit rendue à DECCA qui nous permet avec des enregistrements et des interprétations — ici les Bénédictins de Solesmes — de la plus haute tenue (1).

Né en 1550, mort en 1602, EMILIO DE CAVALIERI eut une activité constante au cours de laquelle il s'imprégna de divers styles, composa beaucoup. Cela le conduisit à un sommet avec une œuvre marquante : la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*. Ni opéra, ni oratorio, mais œuvre spirituelle en style représentatif. ARCHIV PRODUKTION en offre une version unique dont les interprètes comprennent une pléiade de solistes (12), le Chœur de Chambre viennois, l'Académie de Chambre de Vienne. L'ensemble instrumental est composé surtout d'instruments anciens tels que violons à manches courtes, luth, chitarrone, flûte à bec, cromorne, etc... Edité en stéréo, ce remarquable enregistrement comprend deux disques, auxquels s'ajoutent divers textes sur Cavalieri, l'instrumentation et le texte en quatre langues (allemande, anglaise, française, italienne). Comme il s'agit d'une production *ARCHIV*, vous en connaissez la qualité (2).

Un disque infiniment précieux et d'un prix fort abordable, comme tous ceux de cette collection UNIVERSO SERIES, s'est inscrit au catalogue PHILIPS. De H. SCHUTZ, est offert une œuvre sur laquelle les manuels s'attardent peu : les *Musicalische Exequien* dédiées au Prince Heinrich Posthumus Reuss qu'il avait commandées à Schütz pour ses funérailles. Schütz les lui dédia, elles furent jouées aux funérailles du prince en 1636. Titrée « *Hymnes funèbres de 6 à 8 parties avec basse continue*, l'œuvre, au sujet de laquelle Spitta écrivit : « *Jamais un prince allemand n'a été célébré dans un tel requiem allemand par un aussi grand compositeur* », se compose de trois parties formant une suite de grands motets choraux et huit strophes chorales plongeant ses racines dans le cantique spirituel allemand, profondément allemande, ne laisse pas d'exprimer le tempérament austère et mystique de Schütz. Vivant d'une vie intérieure profonde elle atteint à une beauté suprême faite d'une spiritualité allant au plus secret recoin du cœur. On n'est plus soi-même en écoutant cette musique admirablement interprétée et enregistrée. Fort bien rédigée par Bonnie Jacobson, la plaquette s'orne de quelques photographies engageant à un examen historique. N'oublions pas que cette œuvre fut écrite en pleine guerre de 30 ans (3).

Un disque DECCA présente de J.S. BACH, deux œuvres consacrées à la dévotion à la Vierge. Au célèbre *Magnificat* pénétrant de joie et d'optimisme, se joint une *Cantate* qu'on a pu nommer *Magnificat allemand* (on voit pourquoi) : la *Cantate* n° 10 *Meine Seele erbebst den Herren*. Composée pour la fête de la Visitation de Marie, elle comprend aria, duo, récitatifs encadrés d'un admirable chœur d'introduction et du traditionnel choral final. Le symbolisme cher au maître apparaît fréquemment. Que d'enseignements dans ces pages ! L'interprétation parfaitement homogène, de grand style et infiniment musicale assemble avec Munchinger au pupitre, Xavier Meyer, chef des chœurs, une pléiade de solistes, les Chœurs de l'Académie de Vienne et l'Orchestre de Chambre de Stuttgart. L'enregistrement, ainsi qu'il est de coutume chez DECCA, est impeccable et la pochette s'orne d'une reproduction de Grunewald « Retable d'Isenheim, Résurrection du Christ » (4).

Musique vocale profane :

Les XVe, XVIIIe et XXe siècles sont ici illustrés avec des maîtres, interprétations et enregistrements ne pouvant que satisfaire. Ainsi, comment ne pas saluer avec enthousiasme une publication ERATO « *De Guillaume Dufay à Josquin des Prés, Chansons d'amour du XVe siècle* ». De JACOB OBRECHT (1450-1505), ANTOINE BRUMEL (1460-1520), LOYSET COMPERE (1450-1518), R. MORTON (— 1475), GILLES BINCHOIS (1400-1460) et, bien sûr, G. DUFAY (1400-1474) et J. DES PRES (1440-1521). M. Piguet qui dirige l'Ensemble d'instruments anciens, a choisi ce qu'il y a de plus représentatif dans les créations de ces auteurs. Voilà un disque bien venu pour l'étude d'une époque (5).

Aux quelques cantates profanes de BACH bien connues et ayant eu déjà la faveur de l'enregistrement, VALOIS en propose sept autres fort réjouissantes : la *Cantate de la Chasse*, première cantate profane qui fut exécutée pendant le dîner de chasse du 35e anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels. Chose pouvant paraître curieuse, mais qui ne l'est point, tant Bach fit des échanges de morceaux d'une œuvre à une autre, des morceaux de cette cantate reparaissent en diverses cantates religieuses, ainsi le célèbre Air de la Cantate de la Pentecôte n'est autre qu'un air, remanié, de la présente cantate ; — la *Cantate Eole apaisé* dont le sujet est puisé dans la mythologie ; cette musique de plein air éblouissante d'instrumentation, admirablement composée, assemble 4 parties vocales, trompettes, timbales, cors, flûtes, hautbois, cordes et continuo. — Non moins vigoureuses, pleines de fantaisie, de motifs symboliques ou descriptifs, riches de rythmes et de mélodie, grandioses même sont les cantates suivantes. Ne négligez pas cet autre aspect de l'activité compositionnelle de

cet universel génie. Les sept cantates occupent sept disques livrés en coffret. S'y ajoute une très intéressante plaquette signée Alfred Durr, et traduite par H. Halbreich. Bravo VALOIS, vous permettez un bel enrichissement des discothèques et un approfondissement toujours plus grand et soutenu de Bach (6).

Enfin et encore chez VALOIS, B. Kruyssen, Noël Lee, Danielle Gallaud interprètent les 13 *Mélodies* de H. DUPARC. La part de l'École Française dans le domaine de la mélodie est particulièrement riche de qualité et bien représentative de notre race comme de son génie. Belle occasion de le faire valoir à vos jeunes auditoires, l'art de Duparc vous y aidera (7).

Musique instrumentale :

On ne peut trouver interprétation plus délicate, raffinée, sensible et musicale que celle d'Alexandre Lagoya dans des pages de J.S. BACH, HAENDEL, D. SCARLATI, S.L. WEISS (1686-1750), J.B. VANHAL (1739-1813). L'instrument qui, depuis a conquis ses lettres de noblesse est, sous de tels doigts un très grand instrument (9).

« *Il Pastor Fido* », ces *six Sonates* de A. VIVALDI pour flûte à bec, clavecin et cello se trouvent chez PHILIPS collection Trésors Classiques. Fort bien jouées, ces pièces très originales, ont d'autant plus de vérité historique que les trois interprètes ont eu le double souci d'utiliser flûte à bec et clavecin et de faire revivre les règles d'interprétation en usage à l'époque. En somme, encore un disque heureux (8).

Chez DEUTSCHE GRAMMOPHON, trop peu souvent citée dans nos chroniques, ce que nous déplorons, deux gravures prennent le caractère de l'inédit. Elles offrent en effet aux discophiles le jeu d'un interprète dont on parle beaucoup mais que l'on connaît peu, fort brillant, une sorte de force de la nature : ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI. Le premier disque contient de BEETHOVEN, la *Sonate n° 4 en Mi bémol Majeur, op.* 7 monument sublime et transcendé sous les doigts, l'intelligence, le style d'Arturo. Force, brio, puissance, charme, douceur, tous ces sentiments, et bien d'autres encore, accrochent dès les premiers instants. C'est un éblouissant vertige de sonorités et de feu, Beethoven est là, grand, immense ! Voilà qui est suprêmement beau (10).

De même veine et de même sublimation artistique, avec en plus la délicatesse et la palette sonore demandées par les œuvres, le second disque illustre DEBUSSY avec *Images* et *Children's Corner*. Je vous en prie, retenez ces disques, vous ne le regretterez pas (11).

De l'Espagne, PATHÉ MARCONI offre un tableau fort expressif avec *Iberia* d'ALBENIZ. L'œuvre, plus qu'importante, est elle aussi un monument. Son interprétation correspond à ses dimensions avec un pianiste français bien inconnu de nos compatriotes, Michel Block. Ce disque ne manquera d'aider à la renommée de cet artiste (12).

A tout seigneur tout honneur ! L'orgue, celui de Notre-Dame, sous les doigts de son titulaire Cochereau, fait revivre, avec quel talent, CESAR FRANCK. Pauvre Franck que certains, en ce temps si frivole et si superficiel, veulent renier et projeter dans l'oubli. Combien cependant, ce profond et sensible artiste, fort de sa science et de son inspiration souvent d'un mysticisme élevé, si pénétré de l'instrument qui fut le sien, savait « faire de la musique ». Ses trois Chorals, par exemple, n'en portent-ils pas un éloquent témoignage. L'un d'eux, le second en *si bémol mineur* figure sur le disque PHILIPS « UNIVERSO SERIES » avec la célèbre et prodigieuse *Pièce héroïque en si mieur*, la *Fantaisie en la* et le *Cantabile*. La pochette, comme toutes celles de cette série, outre qu'elle situe Franck, parle de l'époque. L'intérêt historique y trouve son compte (13).

Les recherches musicologiques sur HAYDN JOSEPH ont abouti à ce jour à la découverte de 45 trios. Certains connurent l'édition discographique, mais, en édition séparées. C'est, à ma connaissance, la première fois qu'un éditeur publie une intégrale, non des 45, mais des 16 *derniers Trios* dont les dates s'échelonnent entre 1790 et 1796. Comme ces ouvrages sont hélas et malheureusement peu connus, vous saluerez, comme moi, et avec plaisir leur parution chez VALOIS en un coffret élégant de 4 disques. S'y ajoute une abondante plaquette de Harry Halbreich traitant de l'histoire du trio, de son évolution, des œuvres enregistrées, de l'interprétation sur des instruments anciens, ces œuvres étant jouées sur des instruments d'époque par Huguette Dreyfus, Eduard Melkus, Elisabeth Vogt. Tous, plus ou moins, nous sommes marqués par l'évolution du langage musical depuis la moitié du XIXe siècle, surtout depuis le début du XXe. Certains alors peuvent penser, le pensent même, que l'art d'un Haydn est vieillot voire puéril. Ecouter cette musique, simplement, c'est se laisser par son affabilité, son aisance, sa fraîcheur, sa bonne humeur, une sorte de ton confidentiel et d'intimité réchauffant. Un cœur pur émane de ces pages pourtant fertiles en hardiesses harmoniques. Et ce n'est pas parce que le piano y règne en maître s'imposant au violon, le violoncelle se contentant de copier la main gauche du piano que cette musique puisse être jugée moindre que d'autres plus récentes. Tout simplement, elle est belle, elle parle, elle sonne. Partout y souffle un vent de liberté, de grâce et de pureté (14).

Un seul nom, celui de MENDELSSOHN, illustre le genre de quatuor dont la DEUTSCHE GRAMMAPHON présente, sur les sept quatuors écrits par le musicien, les deux premiers, en *Mi bémol Majeur*, et *La Mineur*, datant de 1823 et 1827. Œuvres de jeunesse, par conséquent, qui n'en sont pas moins des compositions riches de possibilités et déjà bien marquées et caractéristiques du style de l'auteur. Admirablement servis par l'interprétation du Salle-Quartett, voilà deux œuvres dont la place est toute réservée dans une discothèque de qualité (15).

Une autre remarquable production est inscrite au catalogue VALOIS, celle des *Quintettes* de MOZART. L'éditeur s'étant volontairement limité aux cordes, les cinq disques ne donnent que les ouvrages écrits pour cordes ou comprenant des cordes, soit 6 et ceux introduisant un « bois », ceux pour cor (K 407), clarinette (K581). Sont donc exclus les quintettes piano et vent K 452 et K 617 pour glasharmonica, flûte, hautbois, alto et cello. A l'exception du 1er quintette datant de 1773, les autres sont contemporains des grandes symphonies. Tous démontrent la maîtrise du maître, l'aisance de l'écriture, qu'elle soit verticale ou horizontale, le soin à insérer dans le « concert » et à égalité, les cinq instruments. Tout est en place, pas une note ne manque, aucune ne se trouve en trop. Enfin, la pensée mozartienne se traduit par un langage sonore des plus profonds et sensible. Que de musique et quelle musique ! L'enregistrement se complète par un *Adagio et Fugue* et par la célèbre *Petite Musique de Nuit*, si galvaudée et si rarement bien jouée, ce qui n'est pas le cas ici, les interprètes étant le Quatuor danois, Collet (alto), Deplus (clarinette), Magnardi (cor), Poulsen (contrebasse) (16).

« Ceux qui aiment Liszt assez pour le suivre en les moments où son art renonce à faire la roue, réserveront à cet album n° 3 un accueil particulier, et comme attendri... la majorité des pièces composant ce 3e album nous convient à la joie simple et à la récompense pure liée au refus du paraître. Car, pourrait-on se tromper au caractère dépouillé, à l'économie de langage entre autres de l'Arbre de Noël ? C'est la modestie foncière de la véritable richesse c'est un ton retrouvé d'enfance, de cette enfance idéale, suave de puérilité, le silence se fait audible. La plus discrète voix s'entend ! » Ainsi France Clidat présente les œuvres de LISZT qu'elle joue chez VEGA. Ces œuvres occupent quatre disques. Toutes sont marquées par des préoccupations littéraires, nombreuses et variées, ce qui fut d'ailleurs un des caractères du mouvement artistique de l'époque. Ainsi, celle de Lamartine paraît ou conditionne les *Harmonies Poétiques et Religieuses* composées entre 1845 et 1852, qu'il ne faut pas confondre avec la grande pièce composée en 1835 sous le même titre et que Liszt désavoua ; avec *Consolations,* on pense à Sainte-Beuve. L'enregistrement se poursuit avec les douze adorables pièces à l'écriture dépouillée et simplifiée : *L'Arbre de Noël*, trois *Nocturnes*, une *Berceuse* et deux *Ballades*. Le coffret comprend quatre disques s'accompagnant d'une plaquette intéressante de Cl. Rostand (17).

Concertos :

On prendra plaisir et intérêt à entendre un nouvel enregistrement, excellent, de la *Symphonie concertante pour violon et alto* de MOZART jouée par Fontanarosa et Bruno Pasquier chez CLASSIC, œuvre importante par son ampleur, la conduite des modulations, le duo établi entre les deux solistes, la collaboration serrée entre eux et l'orchestre. La seconde face du disque donne le *Concerto pour violon en Sol Majeur* datant de 1775, influencé par la musique française pour violon, riche d'expression, de beautés, et d'instrumentation. L'ensemble est joué avec beaucoup de style et de musicalité par les deux solistes, l'Orchestre de Chambre de Cologne et Helmut Müller au pupitre. Pour montrer l'évolution, d'une part, du style et de la technique du compositeur, et, d'autre part, la différence entre la symphonie concertante et le concerto, voilà un disque fort bien venu (18).

Par ailleurs, David Oistrah, G. Szell et le Cleveland Orchestra offrent une brillante interprétation du *Concerto en Ré, op.* 77 de BRAHMS, page riche riche et profonde, somptueuse même. PATHÉ MARCONI (19).

BORIS TITCHENKO, né en 1939, est un des meilleurs représentants de la jeune génération des compositeurs soviétiques. Regardant devant elle, prêtant oreille et attention aux innovations et procédés modernes, même les plus avancés, elle reste elle-même, soit musicienne, pure et sincère. Elle ne renie pas le passé. Le *Concerto pour piano et orchestre* joué par Titchenko lui-même en est un superbe exemple. Cet artiste possède un immense talent. Ne faisant pas fi de la « recherche », il l'utilise pour le seul service de la musique, l'éternelle musique. L'autre œuvre enregistrée, du même auteur, est un remarquable *Concerto pour violoncelle* joué avec une technique infaillible, une ardeur, une passion et une musicalité rares par Mstislav Rostropovitch. Igor Blajkov dirige l'Orchestre de la Philharmonique de Leningrad. Ce disque est prestigieux. Ce qu'il contient est neuf, original et beau, et se place à un sommet de la musique instrumentale contemporaine. Ne laissez pas cela de côté. CHANT DU MONDE (20).

Musique symphonique :

Les enregistrement ne manquent pas !

Du fonds de la musique allemande pré-classique, première moitié du XVIIIe siècle, ARCHIV PRODUCTION propose, avec son constant souci de la perfection, quatre *Symphonies* pour orchestre de C. PH. E. BACH, composées entre 1775 et 1776. Je ne pense pas que l'on puisse négliger semblable parution. Les œuvres qu'elle contient, fort séduisantes, occupent une place éminente dans l'évolution du genre. Que l'on songe à l'époque où elles furent écrites, au bouillonnement des « mutations » affectant styles et langages ; enfin et surtout au tempérament de ce second fils du Cantor. *« Quiconque se plaît à observer un compositeur aussi original que notre Bach dans sa démarche caractéristique et libre que n'entrave ni le costume ni la mode, se délectera au contact de ses merveilleuses symphonie, uniques en leur genre...* Ch. Fr. Nicolaï. » Interprétation ; par le Munchmer Bach-Orchester et Karl Richter, enregistrement et présentation vont de pair dans la plus haute qualité (21).

Deux œuvres toujours appréciées constituent chez CLASSIC une production bien tentante : MOZART, *Symphonie en sol mineur* et SCHUBERT, *Symphonie Inachevée* dont L. Ludwig et l'Orchestre Symphonique de Londres donnent une excellente version. Vous trouverez ce disque au catalogue CLASSIC (22).

D'éminents maîtres, tels Chabrier, Debussy, Dukas, Fauré, ont reconnu chez LALO un art tout en couleurs, en rythme, en instrumentation pour ne citer que quelques caractéristiques de ce lillois, né en 1823. Faites connaître ce maître français à vos auditoires avec *Namouna* et la *Rapsodie Norvégienne* dont J. Martinon et l'Orchestre National, chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON offrent une interprétation tout à fait conforme à l'art de Lalo (23).

Enfin, dans ce qui suit achevant cette abondante chronique, chacun de vous trouvera sa substance, d'autant plus aisément qu'il s'agit d'œuvres maîtresses, de maîtres consacrés et reconnus de longue date, et d'interprétations comme d'enregistrements de la plus haute qualité.

Soit :

— un festival M. RAVEL dirigé par S. Baudo au pupitre de l'Orchestre Philharmonique tchèque et chœurs. Que pouvez-vous désirer de mieux avec la 1re Suite de *Daphnis et Chloé, Alborada del Grazioso,* la *Valse* et le *Boléro ?* (CLASSIC) (24).

— les 3e et 4e *Symphonies* de ROUSSEL avec la Société des Concerts et A. Cluytens chez la VOIX DE SON MAITRE, à un prix fort abordable (25).

— toujours de ROUSSEL, sa dernière grande œuvre avec chœurs, le *ballet Aenas*, œuvre qui pour être importante est fort peu connue. J. Martinon dirige l'Orchestre National et l'ensemble des Chœurs de l'O.R.T.F. (ERATO) (26).

— le *Sacre du Printemps* de STRAVINSKY, paraît sur deux disques différents chez DECCA. L'un est interprété par Zubin Meh et Los Angeles Philharmonic, l'autre par Ansermet et l'Orchestre de la Suisse Romande. Le premier contient en outre, un arrangement pour orchestre des huit pièces pour piano, le second donne également le *Baiser de la Fée.* A vous de choisir et bon courage ! les deux enregistrements étant tous deux séduisants (27-28).

→ 27/235

26/234 ←

— *Fidelio,* interprété par Karajan, l'Orchestre Philharmonique de Berlin, les Chœurs de l'Opéra de Berlin, H. Derneesch, K. Ridderbusch, J. Vickers et beaucoup d'autres. Cette parution est au catalogue de la Voix de son Maître, collection Emi. L'ensemble occupe 3 prestigieux disques livrés en coffret et une substantielle plaquette. Puisse cette édition rencontrer votre agrément. Elle le mérite. Ne vous retranchez pas, pour vous abstenir, derrière les condamnations prononcées sur cette œuvre. Si elle passe difficilement au théâtre, son audition fait découvrir sa personnalité, son sens lyrique et dramatique, et sa musique (29).

Nous attirons tout particulièrement l'attention de tous nos lecteurs sur la réédition annoncée par le bulletin publicitaire PATHE-MARCONI du 2 février 1972, de deux œuvres de :

RAYMOND LOUCHEUR

Rapsodie malgache (Musiciens - Piroguiers - Sorciers - Guerriers) ;

Hop-Frog, ballet-pantomime.

Orchestre National de l'O.R.T.F., direction Georges TZIPINE.

Disque « La Voix de son Maître », C 053-11692 P-D, 30 cm, gravure universelle.

Dans la littérature musicale française contemporaine, voilà deux œuvres maîtresses dont chacun d'entre vous se doit d'enrichir sa discothèque.

CATALOGUE

(1) **Chant grégorien** - les **Funérailles** (Subvenite, 4e mode ; In Paradisum 7e M. ; Ego sum, 2em. ; Memento mei, 2e m. ; Qui Lazarum, 4e m.; Credo quod Redemptor, 8e.) - **Messe des Morts** (Requiem, 6e m. ; Kyrie, 6e m. ; Absolve, 8e m. ; Dies Irae, 1er m. ; Domine Jesu Crhiste, 2e m. ; Sanctus, Agnus, 8e m. ; Lux aeterna 8e m.).
30/33 - DECCA - 7532 A

(2) **E. DE VAVALIERI** - Rappresentations di Anima e di Corpo.
30/33 - ARCHIV PRODUKTION, stéréo - 2708 016

(3) **H. SCHUTZ** - Musikalische Exequien
30/33 - PHILIPS - 6580 039

(4) **J.S. BACH** - Magnificat en Ré, BWV 243 - Cantate n° 10, BWV 10.
30/33 - DECCA - SXL 6400

(5) de **GUILLAUME DUFAY àJOSQUIN DES PRES** - Chansons d'amour du XVe siècle.
30/33 - ERATO - STU 70661

(6) **J.S. BACH** - Sept Cantates profanes (Cantate de la Chasse BWV 208, Le Combat entre Phoebus et Pan, BWV 201, Eole apaisé, BWV 205, Schleicht, Spielende Wellen... BWV 206, Presse dein Glücke, BWV 215, Hercule, BWV 213, Cantate des Bergers, BWV 249 a.
30/33 - VALOIS - CMB 12

(7) **H. DUPARC** - Mélodie.
30/33 - VALOIS - MB 882

(8) **A. VIVALDI** - Il Pastor fido, op. 13, six sonates pour flûte à bec avec clavecin et cello.
30/33 - PHILPS - 6504009

(9) **Alexandre Lagoys** - **J.S. Bach** (3 pièces Petit Livre d'Anna Magdelena Bach), **Haendel** (Sarabande en ré), **Weiss** (Fantaisie), **D. Scarlatti** (Sonates La M. et La), **Vanhal** (Cantabile).
30/33 - PHILIPS - 6504041

(10) **BEETHOVEN** - Sonate piano n° 4 Mi bémol M.
30/33 - DEUTSCHE GRAM. - 2530197

(11) **DEBUSSY** - Images (Livres I et II) - Children's Corner.
30/33 - DEUTSCHE GRAM. - 2530196

(12) **ALBENIZ** - Iberia.
30/33 - PATHE MARCONI - C 063 11633

(13) **C. FRANCK** - Pièce héroïque Si m. ; Fantaisie en La ; Choral n° 2 en Si m. ; Cantabile Si M.
30/33 - PHILIPS - 6581004

(14) **J. HAYDN** - Les seize derniers Trios pour clavier, violon et cello.
30/33 - VALOIS - 2416

(15) **MENDELSSOHN** - Quatuors Mi bémol M., op. 12 et La M., op. 13.
30/33 - DEUTSCHE GRAM. - 2530053

(16) **MOZART** - Quintettes à cordes (n°1, K 174 Si bémol M., n° 2, K 515 Ut M., n° 3, K 516 Sol M., n° 4, K 406 Ut, n° 5 K 593 Ré, n° 6, K 614 Mi bémol) - **Quintette** Mi bémol K 407, cor, violon, 2 altos et cella - **Quintette** en La K 581, clarinette, violon, 2 altos et cello - **Adagio et Fugue** Uu K 546, 2 violons, alto et cello - Sérénade Sol K 525.
30/33 - VALOIS CMB 13

(17) **LISZT** - Harmonies poétiques et religieuses - L'Arbre de Noël - Consolations - Trois Nocturnes - Berceuse - Deux Ballades.
30/33 - VEGA - 8017 - 8017/20

(18) **MOZART** - Symphonie concertante en Mi bémol M. KV 364 pour violon et alto - Concerto en Sol M. ; n° 3 KV 216.
30/33 - CLASSIC - 991084

(19) **BRAHMS** - Concerto violon en Ré, op. 77.
30/33 - PATHE MARCONI C 069 02008

(20) **BORIS TITCHENKO** - Concerto violoncelle et 17 instruments à vent, percussion et orgue - Concerto piano et orchestre.
30/33 - CHANT DU MONDE - LDX A 78496

(21) **C. PH. E. BACH** - 4 Symphonies pour orchestre.
30/33 - ARCHIVPRODUKTION - 2533050

(22) **SCHUBERT** - Symphonie n° 8 en Si m., inachevée.
MOZART - Symphonie n° 40 en sol M., K 550.
30/33 - CLASSIC - 0920212

(23) **E. LALO** - Namouna - Rhapsodie Norvégienne.
30/33 - DEUTSCHE GRAM. - 2530106

(24) **M. RAVEL** - Daphnis et Chloé (1re Suite) ; Alborad del Grazioso, la Valse, BoBléro.
30/33 - CLASSIC - 0920907

(25) **A. ROUSSEL** - Symphonies : n° 3 Sol m., op. 42 ; n° 4 La M., op. 53.
30/33 - PATHE MARCONI - C 053 10937

(26) **A. ROUSSEL** - Aeneas, ballet en un acte, op. 54.
30/33 - ERATO - STU 70578

(27) **STRAVINSKY** - Le Sacre du Printemps - Eight instrumental ministures for fifteen players.
30/33 - DECCA - stéréo - SXL 6444

(28) **STRASVINSKY** - Le Sacre du Printemps - L' Baiser de la Fée.
30/33 - DECCA - ECS 537 B

(29) **BEETHOVEN** - Fidelio.
30/33 - VOIX SON MAITRE - C 165 0215/7

LIGUE FRANÇAISE DE L'ENSEIGNEMENT

STAGES D'INFORMATION
SUR LES MÉTHODES D'ÉDUCATION MUSICALE ACTIVE

MONTCHOISY (Marne) 6-13 avril 1972

Section I. — Initiation

Semaine d'information sur quelques méthodes d'éducation musicale active. — Participation à des Ateliers variés. — S'adresse aux étudiants en musique, instituteurs, professeurs d'Education Musicale, Animateurs de groupes de jeunes ou de sociétés musicales populaires.

Section II. — Perfectionnement

Complément d'information dans l'une des techniques étudiées en initiation. — Participation aux divers Ateliers. — S'adresse à ceux qui ont déjà suivi un stage d'initiation à plusieurs méthodes d'éducation musicale active.

Pour tous renseignements complémentaires et inscriptions, s'adresser par le canal de la Fédération des Œuvres Laïques de votre Département, à

U.F.O.L.E.A., 3, rue Récamier, PARIS VIIe

Il est indispensable de respecter la date de clôture des inscriptions (15 mars 1972) afin que puissent être envoyées en temps utile, les demandes d'autorisation d'absence si nécessaire.

Programme

Activités musicales autour des percussions

Méthode Willems

Méthode Kodaly

Participation aux trois ateliers (initiation) ou étude précise (perfectionnement) dans l'un des trois ateliers.

Autres ateliers :

- Flûte à bec (groupes de travail suivant niveau).
- Technique et improvisation vocales collectives.
- Audition active.

DROIT D'INSCRIPTION : 320 F (hébergement et cours compris).

Olivier CORBIOT

Professeur d'Education Musicale
au lycée Henri IV

AUTOUR D'APOLLON (*)

APOLLON A DELOS

Ainsi d'une légende où l'on voit Junon se déchaîner contre Latone, venue se réfugier sur l'île de Délos, où apparaît un « Apollon » nourri exclusivement de nectar et d'ambroisie, il apparaît aisé de rapprocher certains aspects de la vie de musiciens que les lauriers couronnent en récompense de leurs victoires.

Délos où Couperin fit naviguer jadis de bien jolies gondoles. C'est là que Létô, après avoir enfanté Apollon, fut accueillie, non sans avoir été poursuivie par les cris de haine de Junon. L'« Hymne à Délos » fut rédigé vers 275 avant notre ère, par Callimaque, bibliothécaire au Musée d'Alexandrie. « Je chanterai Délos, car Délos, terre venteuse, terre sans labours, fut choisie parmi les îles des Cyclades pour que soit loué, baigné et nourri le divin Apollon ».

L'île vit s'édifier, pendant l'époque mycénienne, de nombreux monuments sacrés. Le tombeau des Vierges hyperboréennes, derrière le temple d'Artémis, près du Portique d'Antigone, est un ossuaire. Artémis avait un sanctuaire nordique, identifié avec le temple en Tauride, rendu célèbre par la légende d'Iphigénie.

Les hyperboréennes, Opis et Argé, avaient accompagné Létô, enceinte d'Apollon et apporté des tablettes de bronze sur lesquelles étaient révélés les mystères de la mort.

Ainsi, l'île de Délos aurait été, dans toute l'antiquité, « le théâtre de scènes étranges, de danses accom- « pagnées par la musique envoûtante des cithares, « de farandoles nocturnes à la lueur des flambeaux » (A. Champdor).

(*) Voir « L'E. M. », n°s 183, 184 et 185, déc. 1971, janv. et févr. 1972.

Hérédote mentionne Opis et Argé comme ayant « apporté l'épi des mystères d'Eleusis », mais le secret des hyperboréennes reste renfermé dans le tombeau (Hérodote IV - 35 trad. Ph. E. Legrand).

Vers le milieu du VIe siècle, Athènes cherche à associer les cultes déliens à ceux de ses propres dieux et le commerce de Délos ne cesse de se développer avec la cité grecque.

Lors de la grande purification, en 543 av. J.-C., le tyran Pisistrate ordonna la destruction de l'antique nécropole mais la tombe des hyperboréennes fut préservée. Nul n'avait le droit de naître ou de mourir sur l'île.

C'est Athènes qui gouverne Délos et le temple d'Apollon avait été choisi comme banque de la confédération. Un corps de magistrats avait été formé pour gérer les fonds déposés à Délos. La banque de la confédération devint rapidement un facteur de puissance ; le montant de chaque contribution correspondait à l'ancien tribut payé aux Perses. C'est à cette époque qu'une ligue maritime se fixe pour but de chasser ceux de Thrace et d'assurer la libre circulation dans le Bosphore. On nomma un commandant en chef, Cimon, qui partit en campagne et nettoya la Thrace et l'Hellespont des garnisons perses.

C'est en 422 que les Déliens se révoltent contre la cité grecque. La révolte fut rapidement réprimée. Puis Délos s'associe à Sparte qui décrète, en 401, l'indépendance de l'île d'Apollon. Pendant trois siècles c'est la stabilité la plus totale.

Les « Déliades «, fêtes auxquelles aurait participé Homère, étaient l'occasion de courses à pied avec flambeaux, de danses devant les autels et de courses de chars sur l'hippodrome situé le long de la baie de Gournah.

Les lieux du culte se situaient entre le sanctuaire d'Apollon, dans la plaine et ceux du Mont Cynthe, l'autel du dieu était désigné sous le nom d'autel de cornes, Keratôn, construit effectivement avec des cornes de chèvres sauvages que la déesse Artémis abattait de ses flèches au cours de ses chasses insulaires.

« Artémis chassait les chèvres et les bouquetins du Mont Cynthe et elle amassait tête sur tête. Apollon, dieu de quatre ans, les arrangea en autel près du Lac Arrondi. De cornes il fit la base ; de cornes il en ajusta la table ; tout autour les parois furent de cornes. C'est ainsi qu'il apprît à bâtir des cités » (Callimaque — trad. par E. Cahen).

Il y eut jusqu'au premier siècle avant l'ère chrétienne trois temples d'Apollon. Ce qui étonne le plus, c'est une statue du dieu, de 3,50 mètres de large sur 5 mètres pour la base seule. Cette œuvre monumentale aurait fait pâlir d'envie Louis XIV et Le Nôtre dont les jardins à la française s'ornent de statues et de pièces d'eau inspirées par la mythologie — notamment celles du Bassin d'Apollon, à Versailles. (10 bis).

Mais revenons à Délos.

Les Naxiens, anciens « protecteurs » de l'île l'avaient édifiée. La statue fut renversée par la chute d'un palmier de bronze situé en face. Quinze siècles plus tard, les Vénitiens la découpèrent et en emportèrent quelques morceaux, ne laissant qu'un fragment du torse et un morceau de la cuisse qui valait peut-être celle de Jupiter.

C'est en 88 Av. J.-C. qu'eut lieu le pillage des trésors des temples et le massacre de vingt mille Déliens.

La flotte de Mithridate Eupator parut dans les Cyclades. L'île était, depuis quelques décennies, devenue colonie romaine. Dans le conflit qui opposait Rome à Mithridate, Délos était associée à la destinée de Rome contre la cité d'Athènes. Les Romains, par leurs activités, incitèrent Mithridate à organiser une expédition contre Délos dont les habitants étaient confiants, étant donné l'inviolabilité de l'île d'Apollon et de ce fait ne s'attendaient pas à être agressés.

Le dieu latin Sol correspondait au dieu Hélios des Grecs confondu avec Apollon. Quand les dieux orientaux furent honorés à Rome, Apollon céda la place au dieu persan de la lumière qui connut un éclatant succès. Au cours du IIIe siècle après J.-C. l'empereur Aurélien avait institué à Rome la fête du Sol Invictus, après sa victoire sur Palmyre en l'an 274 de notre ère. Il y eut le dies natalis solis invicti qui tombait un 25 décembre. Ce fut l'un des vestiges du paganisme romain et le christianisme avait eu raison de la religion du soleil. Aurélien, quant à lui, avait voulu concilier les cultes païens.

En 363 après J.-C. l'empereur Julien se rend à Délos et avant d'aller combattre les Perses consulte l'oracle d'Apollon. Il semble qu'à cette époque le silence commençait à s'établir autour du dieu. C'était le Crépuscule d'Apollon...

Avant de se propager chez les Etrusques — la décoration du temple de Portonaccio en témoigne avec l'Apollon de Veies — et chez les Celtes, où le dieu portait le double nom de Grannus-Apollo, le culte fut voué au dieu pendant de nombreux siècles (ex. 3).

Ajoutons qu'au mythe apollonien vient se greffer celui de Phaéton, bien connu, dont les sœurs, les Héliades, furent métamorphosées en peupliers : Lampétie, Phaétuse et Phœbé.

A la mort de Phaéton, foudroyé après son échec, la descendance d'Apollon est étonnante par les péripéties qui ne cessent d'illustrer la mythologie.

Tel Linos, fils du dieu, qui remplace sur la lyre ancestrale les cordes traditionnelles par des cordes de boyau, et finira abandonné près des bergers avant de terminer son existence, dévoré par les chiens.

Tel cet autre Linos, petit-fils du dieu, qui enseigne à Hercule à jouer d'un instrument de musique ; mais s'apercevant que le héros s'en sert maladroitement, Linos lui reproche ses « fausses notes ». Alors, Hercule se saisit de l'instrument et tue son maître. On peut se demander, dans ces conditions, si l'instrument n'est pas tout simplement un arc recourbé, comme le croissant de lune de la déesse Artémis.

Aristée, fils d'Apollon, ayant poursuivi Eurydice, aurait causé la mort de l'épouse d'Orphée, courant dans les hautes herbes où se cachait le serpent venimeux. C'est alors que les compagnes d'Eurydice font disparaître les abeilles d'Aristée et voyant ce malheur, Cyrène, mère d'Aristée, mène celui-ci auprès de Protée qui conseille le sacrifice de quatre taureaux et de quatre génisses.

Apollon avait un frère, Hermès, dieu des bergers, qui lui vola un troupeau de cinquante bœufs. Hermès réussit à effacer les traces de ce troupeau si bien que ni Apollon, ni Zeus, ne purent connaître l'endroit où les bœufs étaient dissimulés. C'est alors qu'Hermès proposa à son frère de les lui échanger contre la lyre. Apollon garda l'instrument de musique et Hermès s'appropria les bœufs, méritant son surnom de dieu des larrons. L'histoire de la lyre est moins connue. Typhon terrorisait les dieux et déroba en trophée, pour sa ceinture, un certain nombre de nerfs. Hermès, habile en filouterie, imagina de les lui reprendre grâce à un stratagème. Il endormit Typhon aux accents de la flûte. Typhon, endormi, ne

---

10 bis. Le soleil se couche au bout du grand canal, lorsque l'année a atteint la fin du mois de juin, c'est-à-dire au solstice d'été.

put empêcher Hermès de lui soustraire les nerfs. C'est alors que transformant les nerfs en cordes, la flûte fut détrônée par la lyre qui devint un instrument d'expression idéale.

W. Wiora a pu remarquer que la musique est le seul art dont le nom dérive d'une divinité et parle de ce noble chanteur à la cithare qui prend modèle sur Apollon. Le dieu apparaît comme vengeur, ou gardien de la nature et de la lumière. Le mythe d'Apollon a ceci de remarquable qu'il est, géographiquement, mal situé ; tantôt dans le nord de l'Europe, tantôt en Grèce et sans doute sous l'effet de migrations importantes. La mobilité du mythe nous montre l'intérêt que les peuples de l'antiquité portaient à ce dieu dont les origines sont multiples et qui finalement restera comme une divinité cosmique représentant le passage de la nuit au jour, de l'hiver au printemps, du silence au son musical ; c'est la raison pour laquelle le temps doit être orienté vers le soleil levant.

Une deuxième remarque que l'on doit à F. Chamoux nous révèle que parmi les neuf divinités qui figurent autour d'Apollon, pas une seule n'a en charge l'architecture. Ni la peinture, ni la sculpture ne sont représentées, ce qui laisse penser que l'activité du poète, celles de l'astronome et du musicien sont à part.
Ce qui importe c'est de constater que le poète et le musicien travaillent avec les mots et les sons alors que l'artiste qui sculpte ou projette ses idées dans l'espace dépend plus de la matière. Le musicien dépend de cordes, de tuyaux et de matériaux dont il se sert pour faire de la musique ; le joueur de cithare frappe les cordes de son instrument avec le plectre (11) qui est relié à l'instrument par une cordelette. Probablement accrochée à l'épaule, la cithare vibre sous l'action de ce plectre et de la main gauche qui paraît faire varier la longueur des cordes.

La lyre à sept cordes, montée sur une caisse de résonance en écaille de tortue, vibre, elle aussi, sous l'action d'un plectre.

Au Palais de Versailles, un panneau sculpté, attribué à Philippe Caffieri, montre le laurier, la lyre du dieu, une coquille et les fleurs de lys. Au château de Saint-Cloud, aujourd'hui disparu, il y avait une galerie toute pleine du mythe d'Apollon. Celle du Louvre où « Lebrun a fait un premier essai de l'ordre français et divisé la voûte à l'aide d'un décor de stucs et de trompe-l'œil d'une légèreté et d'une élégance merveilleuses » est fermée par une grille qui est un chef-d'œuvre de ferronnerie ». Jacques Gervaise l'a décorée de douze médaillons en camaïeu qui symbolisent les mois et leurs travaux. Au château de Maisons, la musique est représentée sous les traits de trois petits génies ailés chantant un trio, avec, à droite, une lyre d'Apollon.

A Marly, dans le château vendu et démoli pendant la Révolution, il y avait des figures mythologiques, des nymphes avec des pavillons « dispersés comme ceux d'une chartreuse » (Ch. Mauricheau-Beaupré).

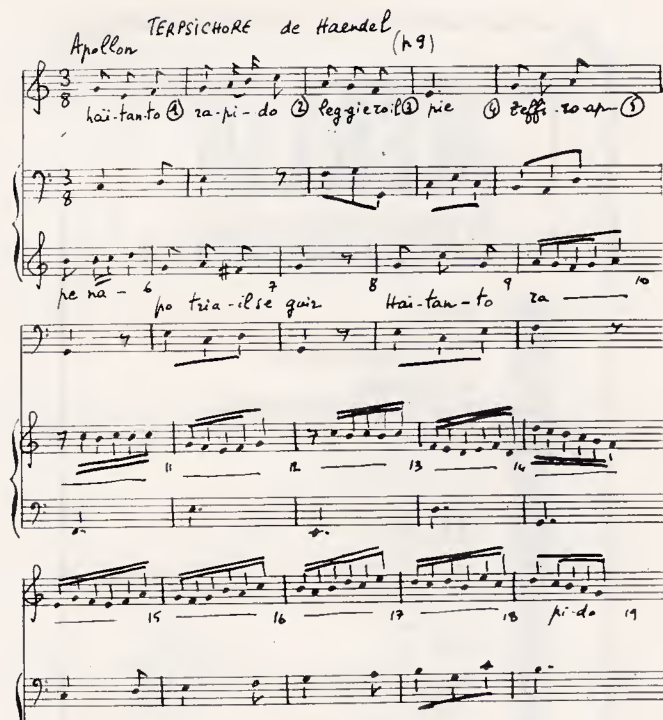
Dans « l'Apollon amoureux de Daphné » de Nicolas Poussin, on trouve l'aulos « mythologique sous la forme d'un chalemie, sorte de hautbois ». Ce tableau illustre la métamorphose de la célèbre nymphe.

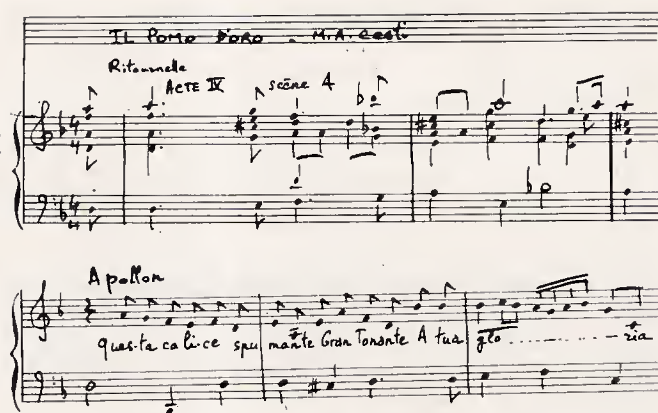
Le plus musicien des fils d'Apollon était sans conteste Orphée. E. Schuré nous raconte une fête mystérieuse, se célébrant à l'équinoxe de printemps. Le dieu revenait alors du pays des hyperboréens ; une prêtresse couronnée de lauriers chantait devant les initiés la naissance d'Orphée « souverain, immortel et trois fois couronné, marchant, une étoile au front parmi les astres et les dieux ».

APPENDICE

« Le Parnasse en fête » qui célèbre les Noces de Thétis et de Pélée est un opéra italien de Haendel, présenté en 1734 à l'occasion du mariage de la Princesse Anne et du Prince d'Orange, et fréquemment repris à cette époque. Une grande partie de la musique est empruntée à celle de l'Oratorio Athalie. Les représentations furent remarquables par la chorégraphie et les décors.

11. Saint-Saëns a été l'un des premiers musiciens à retrouver le secret de l'exécution antique de cet instrument, en la rapprochant du jeu actuel de la lyre au Caire ou à Ismaïlia. Le spectre racle les cordes dont une partie restant étouffée par les doigts de la main gauche, ne résonne pas. Toutefois, la main gauche peut aussi pincer les cordes et exécuter des doublures du chant, voire des morceaux de pure virtuosité (p. 208, Filiation des Instruments à corde, Schæffner ; Origines des instruments de musique, Payot, Paris, 1936).





Cet ouvrage comprend trois parties. Des sinfonias introduisent chacune d'elles. La première scène représente le Mont Parnasse avec les fontaines, les bosquets, les ruisseaux et les grottes. Peu après l'ouverture où interviennent les cordes et les hautbois, Apollon chante en compagnie de Clio, d'Orphée, de Calliope et de Protée. Le rôle d'Apollon est tenu par une voix de soprano. Des instruments tels que le basson et le violoncelle interviennent comme solistes ainsi que le violon lorsqu'Apollon chante un aria. Dans la troisième partie, introduite par une sinfonia en ré majeur. Euterpe est mise en vedette dans un andante allegro après l'intervention d'Apollon dans une sorte de pastorale en mi bémol. Si « Le Parnasse en fête » fut représenté à Haymarket, « Terpsichore », ballet accompagnant « Pastor Fido », fut dansé à Covent Garden avec une troupe française et Mademoiselle Sallé. On y trouve Apollon avec une voix de ténor, de nombreux personnages mythologiques. Erato et, évidemment, la muse de la danse. Des danses : chaconne, sarabande, gigue, sont accompagnées d'instruments tels que les violons et les théorbes. On peut remarquer dans l'air en do majeur à 3/8 (ex. 1) la réexposition de la tête du thème qui se prolonge en vocalise ascendante caractéristique de l'opéra italien et mettant en valeur la voix de ténor d'Apollon qui était soprano dans le « Parnasse en fête ».

L'histoire rapportée dans « Il Pomo d'Oro » de M.A. Cesti est celle du jugement de Pâris. Fils de Priam, ce héros est élevé parmi les bergers du Mont Ida. Ayant épousé la nymphe Oenone, Pâris prononce le jugement en accordant à Vénus la pomme d'or, sorte de fruit hyperboréen, que la Discorde avait envoyé aux noces de Thétis et de Pélée, à la plus belle. C'est Pâris qui tue Achille en lui lançant une flèche qu'Apollon dirige volontairement contre le fils de Pélée. Représentée au mariage de Léopold Ier, Empereur, avec l'Infante Marguerite d'Espagne dont Velasquez fit le portrait, cette suite de soixante-dix-sept scènes d'opéra fut l'occasion d'une mise en scène fastueuse au milieu des décors de Ludovico Burnacini.

A l'acte IV, scène 4, on trouve un petit rôle pour Apollon, en compagnie de Bacchus, de Mars, de Vénus, de Jupiter, de Junon, de Pallas, de Neptune, de Mercure et d'Hébé, fille de Jupiter, qui verse le nectar aux dieux. Puis c'est un chœur de demi-dieux qui servent à la table olympienne.

Au début du quatrième acte, après une ritournelle jouée par les cordes, Apollon chante : « Je lève un verre écumant, qui énivre, et le vide à ta gloire. Mais aussitôt je le remplis et que Mars suive mon exemple ! ».

Cette scène commence par le mode mineur qui s'éclaire peu à peu vers le ton majeur de ré. Cesti avait, après Monteverdi le sens de l'instrumentation puisqu'il fait intervenir, dans le royaume de Pluton, les cornets, les trombones, l'orgue régale, dès la première scène de l'acte I comme il utilisera les cordes pour Apollon au quatrième acte.

Dès l'introduction de cet opéra, donné pour la première fois vers 1667, à la Hofburg de Vienne, la glorieuse Autriche est, en allégorie, juchée sur le cheval Pégase. Deux chœurs représentent, d'un côté l'Empire, la Hongrie, l'Italie, la Sardaigne ; de l'autre, l'Espagne, l'Amérique, le royaume de Bohème et l'Allemagne ; l'Amour et l'Hymen évoluent sur deux nuages.

De même, à la scène IX du second acte, c'est Vénus et l'Amour, installés en l'air sur un char, de goût baroque. Les décorateurs du Settecento ne manquaient pas d'imagination ; on avait surnommé Torelli (Giacomo) le Grand Sorcier.

A la scène XIV, deux sonatines de trompettes résonnent, suivies d'un air de Pallas où les vocalises foisonnent.

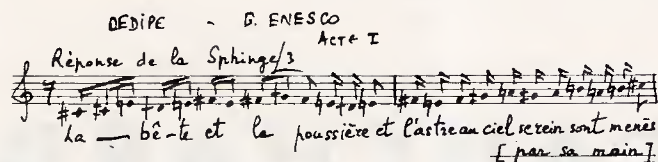
L'acte IV se déroule dans la caverne d'Eole avec Zeffiro, Austro, vent du midi et volturno.

A la fin de l'opéra, la pomme d'or sera offerte à l'infante Marguerite d'Espagne.

Dans « l'Orféo » de Monteverdi, deux solistes interviennent dans le duo à vocalises ascendantes : ce sont les voix d'Orphée et d'Apollon remontant sur l'Olympe : « Saliam cantand'al cielo » (acte V).



« L'Œdipe » de Georges Enesco est une tragédie lyrique en 4 actes et 6 tableaux ; elle a été créée à l'Opéra de Paris entre les deux guerres mondiales, en 1936, et il faudra attendre le 21 mai 1963 pour qu'une nouvelle représentation y soit donnée par l'Opéra de Bucarest.



Le livret d'Edmond Fleg est particulièrement poétique et montre le Grand Prêtre ordonnant aux Prêtresses de rallumer la flamme d'Apollon, qui nourrit les dieux et fait de l'homme un dieu. « Couronnez l'eau du Dircé, de fleurs d'olivier », chante-t-il, « Plongez dans l'eau de Dircé les flammes sacrées ».

Cette scène de l'acte I se déroule dans le Palais de Laïus. Des guirlandes de fleurs sont suspendues entre de lourdes colonnes... Une lumière bleue descend du ciel par l'ouverture circulaire du plafond, sur un bassin de bronze contenant l'eau lustrale. A droite, Jocaste est étendue sur un lit de repos couvert de peaux de bêtes et Laïos est assis auprès du berceau d'Œdipe.

Cet opéra montre la lutte contre son destin. Il faut y trouver une inspiration apollinienne qui commande le déroulement de mélodies neuves aux intervalles faits de quarts de tons. Le souffle du vent et le tonnerre se mêlent aux pipeaux des bergers. L'harmonisation parfois dépouillée accompagne avec les gammes par ton, descendantes, le dialogue entre la Sphynge et Œdipe. « La bête et la poussière et l'astre au ciel serein sont menés par sa main ». Selon Emile Thévenot (Archéologie, numéro mai-juin 1966) :

« Grannus est un Apollon celtique répandu en pays rhénan et dans la vallée du Danube. En Gaule, il préside à des sources tombées dans l'oubli au village du Grand (Vosges), qui lui doit son nom...

Les Gaulois furent, semble-t-il, victimes de l'interprétation de leurs dieux par les Romains qui voulurent mutiler notamment le Teutatès gaulois en le transformant en dieu pacifique — une sorte de Mercure ou de Mars — ce qui permettait de neutraliser certaines divinités présentant un caractère national trop agressif. Pour César dans la « Guerre des Gaules », Apollon reste celui qui guérit les maladies.

A Trêves, en Allemagne, devait s'élever un temple dédié au dieu. Il est caractérisé par une statue d'Apollon tenant dans la main gauche une branche de laurier. C'est un dieu des eaux que l'on peut assimiler à l'Apollo Grannus, si l'on tient compte d'un fragment de dédicace portant les lettres GRA.

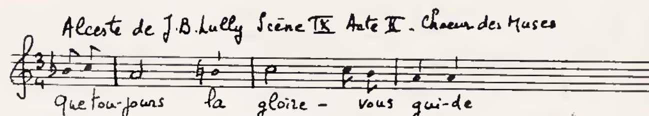
D'autres sanctuaires dédiés au dieu se trouvent dans cette région du Hunsrück et de l'Eifel ainsi que dans la vallée de la Moselle.

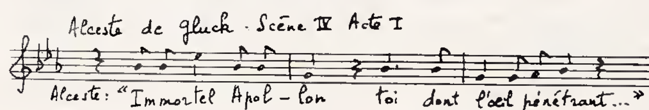
En 1650, d'Assoucy composa les Amours d'Apollon et de Daphné, comédie en musique dédiée au Roy.

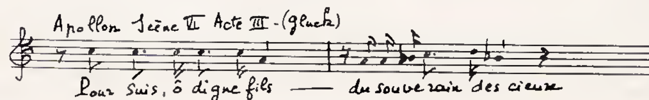
Il ne fut récompensé de son travail que lorsque celui-ci fut rentré dans Paris. Ainsi, selon Prunières, d'Assoucy « avait présenté une solution », les esprits se préoccupant déjà de l'installation définitive de l'opéra en France ; celle-ci aura lieu une vingtaine d'années après. Il s'agit, dans cette comédie, d'intercaler des airs dans le dialogue parlé et cette conception peut rappeler celle qui présida à la création du Jeu de Robin et de Marion, au XIIIe siècle.

Cupidon nargue le fils de Latone :

« Depuis quand Monsieur Apollon
« Portez-vous ce grand espadon... ».







Le dieu Vétu, paré de plumes et de vêtements somptueux, se fait admirer de l'Aurore, Apollon pourra risquer sa demande à Daphné. Il faut savoir que le roi prenait quelquefois part comme acteur, dans les fêtes données à la Cour, et paraissait sous les traits d'Apollon lui-même.

Dans l'acte II de l'« Alceste » de Lully, Apollon est environné des arts. Les Arts qui environnent le dieu se séparent sur des nuages différents et descendent pour élever un monument superbe tandis qu'Apollon s'envole. C'est alors que le dieu chante :

« La lumière te doit être ravie
« Il n'est qu'un seul moyen de prolonger ton sort ! »

« Apollon a promis que les arts élèveraient un monument à la gloire de la victime qui se serait immolée pour Admète. Ce monument s'élève et dans l'image de celle qui s'est dévouée à la mort, Admète reconnaît sa femme. A l'instant même, tout le palais retentit de ce cri de douleur : Alceste est morte.

L'allégresse se change en deuil et Admète ne peut souffrir la vie que le ciel lui rend à ce prix. Mais vient Alcide qui lui déclare l'amour qu'il a pour Alceste et lui propose, s'il veut la lui céder, d'aller forcer l'enfer à la lui rendre. Alceste y consent pourvu qu'elle vive et l'espoir de revoir Alceste suspend les regrets de sa mort. Pluton, touché du courage et de l'amour d'Alcide, lui permet de ramener Alceste à la lumière et ce triomphe répand la joie dans tous les cœurs.

Mais, à peine Admète a-t-il revu Alceste, qu'il se voit obligé de la céder et leurs adieux sont mêlés de larmes. Alceste rend la main à son libérateur Alcide.

Admète veut s'éloigner. Alcide l'arrête et refuse le prix qu'il avait demandé. Alcide n'est pas un autre personnage qu'Hercule lui-même. Ce ne fut que quelque temps après sa naissance qu'il fut surnommé ainsi, pour avoir étouffé des serpents qui l'attaquaient à son berceau. »

Il dut être purifié avant d'être initié. (Les petits Mystères d'Eleusis avaient été institués pour assurer cette initiation). Voilà ce que dit la Grande Encyclopédie (tome IV - Ed. 1777).

L'intrigue concerne trois hommes et une femme.

Au début de l'action, Lycomède, rival d'Admète, a enlevé Alceste, puis résiste et refuse de rendre sa captive. Hercule (Alcide) dévoile son amour pour Alceste, ce qui a déclenché de la part de Berlioz les plus durs sarcasmes. Hercule brise les portes de la ville où s'est enfermé Lycomède et délivre la prisonnière. Mais Admète, blessé au cours d'un combat, expire dans les bras d'Alceste. C'est alors qu'Apollon apparaît.

Dans le dernier acte, le dieu descend dans un palais éclatant de lumière, au milieu des muses et des jeux.

Le livret de Quinault, comme c'était l'usage, prévoyait un prologue se déroulant au palais et dans les jardins des Tuileries. La nymphe de la Seine, appuyée sur une urne se désole de l'absence du héros qui déserte ces lieux.

C'est en 1674 que fut représentée cette pièce dramatique : opéra où tout est prodige. Ce fut un échec, mais l'opéra s'en releva vite grâce au Roi et à Madame de Sévigné qui apprécièrent le spectacle.

(A suivre.)

Bibliographie

Chailley J. — Musique et Esotérisme, La Flûte enchantée (R. Laffont - 1968).
Chamoux (F.). — La Civilisation grecque (Arthaud).
Fernau (J.). — Des Roses pour Apollon (Rob. Laffont - 1965).
Festugière (A.-J.). — L'Antiquité classique ; Histoire générale des Religions (L. Quillet - 1960).
Grégoire (L.). — Dictionnaire d'Histoire (1877).
Mansuelli (G.). — L'Europe (Arthaud).
Matila Ghyka. — Les Rites ; Le Nombre d'Or (N.R.F. Gallimard, Ed. 1931).
Mauricheau-Beaupré (Ch.). — Palais et Jardins du Grand Siècle (F. Nathan - 1950).
Menestrier. — Des Ballets anciens et modernes ; Selon les règles du Théâtre.
Scrullaz (M.), Delacroix (E.). — (Hachette).
Vernant (J.-P.). — Les Origines de la pensée grecque (P.U.F.).
Wiora (W.). — Les quatre âges de la musique (Ed. Payot - Petite Bibliothèque).

A PROPOS DES « CINQ GRANDES ODES » DE CLAUDEL

par Yves HUCHER

Plus que toutes les études consacrées à l'art de Claudel, ce sont les textes mêmes de l'auteur des **Cinq grandes Odes** qu'il convient de lire. Cela constitue déjà une somme suffisante dont il faut extraire l'essentiel. Parmi les essais ou traités, citons « **Connaissance de l'Est** » (1895-1905), Art Poétique (1907), **Positions et propositions** (1928 et 1934) ; parmi les « commentaires bibliques » : **L'Epée et le Miroir** (1939), **Présence et Prophétie** (1942). Lire des extraits du théâtre claudélien n'est pas moins enrichissant, en particulier **Le Soulier de satin** (1924) et **Le Partage de Midi** (1906). Du premier, c'est l'intervention de la farce dans le drame qui éclaire le mieux cette affirmation de la **Deuxième Ode :**

« L'esprit, le souffle secret,
« L'esprit créateur qui fait rire, l'esprit de vie et la
« grande haleine pneumatique, le dégagement de
« l'esprit,
« Qui chatouille et qui énivre et qui fait rire ! »

Du second, le finale tout entier et plus particulièrement l'ultime phrase : « L'homme dans la splendeur de l'août, l'Esprit vainqueur dans la transfiguration de Midi », répondent à l'annonce par la Muse de « l'œuvre d'Août, l'extermination de Midi » qui achève la Quatrième Ode sur l'évocation de l'amour.

Seconde proposition. Avoir constamment une vue claire de l'ensemble des **Cinq Grandes Odes,** écrites de 1904 à 1908 et publiées en 1910. Les titres respectifs constitueront les supports de ce panorama : **« Les Muses » :** l'évocation de neuf Muses, en précisant les fonctions de chacune et leur situation dans l'ordre de l'inspiration, permet l'édification d'un « art poétique » total, « une affaire plus laborieuse à concerter... »

« L'Esprit et l'Eau » : de l'eau qui figure « l'esprit », se dégage un symbolisme où le poète puise la force de lutter contre l'étouffement que lui cause sa captivité dans les murs de Pékin. Le monde, l'homme et Dieu : l'expression de cette « union heureuse » est cette « voix qui est à la fois l'esprit et l'eau, l'élément plastique et la volonté qui s'impose à elle ». Puis dans la mer, dans l'océan, le poète retrouve la vie même, c'est-à-dire « liberté et possession de l'esprit ». **Magnificat :** c'est un cantique de reconnaissance du poète qui se souvient des « bienfaits de Dieu » au premier rang desquels il place la faculté de s'être libéré des idoles et le mépris des fables :

« Soyez béni mon Dieu, qui m'avez délivré des idoles... »
« Je n'honorerai point (...) vos « génies » et vos
« héros », vos grands hommes et vos surhommes,
« la même horreur de tous ces défigurés. »

« La Muse qui est la Grâce » dialogue par strophes et antistrophes avec le Poète, et lui apporte la suprême leçon : comment combler la distance entre la vocation poétique et la volonté humaine.

« La Maison fermée » : comme la clôture monastique ordonne « vers l'intérieur, la catholicité », la poésie est figure « de l'âme elle-même enfermée », gardée aux quatre points cardinaux par les Vertus cardinales : ainsi, ne saurait-on accuser le poète « d'obscurité ».

⁂

Relisons le récit de trois moments essentiels de la vie de Claudel.

« La **première lueur de vérité** me fut donnée par la rencontre des livres d'un grand poète à qui je dois une éternelle reconnaissance et qui a eu dans la formation de ma pensée une part prépondérante, Arthur Rimbaud. (...) Pour la première fois, ces livres ouvraient une fissure dans mon bagne matérialiste et me donnaient l'impression vivante et presque physique du surnaturel. »

Et voici le 25 décembre 1886. Claudel a dix-huit ans. Il suit à Notre-Dame les offices de Noë, « avec un dilettantisme supérieur », pour y trouver « un excitant approprié et la matière de quelques exercices décadents. » Mais après avoir assisté à la grand-messe « avec un plaisir médiocre », il revient pourtant aux Vêpres, entend « ce qu'il sut plus tard être le Magnificat » (...) C'est alors que se produisit l'événement qui domine toute ma vie. **En un instant, mon cœur fut touché et je crus. »**

Les littératures et autres ouvrages spécialisés et élaborés ne citent que ces deux moments. Or, écoutons bien...

« Mme Ida Rubinstein me demanda (était-ce en 1934 ?) une pièce sur Jeanne d'Arc, en me priant de m'entendre à ce sujet avec Arthur Honegger... Refus de ma part... L'idée, cependant, avait malgré moi pénétré mon imagination et retirait peu à peu tout intérêt aux exploits, rythmés par les mouvements du train qui me conduisait à Bruxelles, dont m'entrete-

nait le journal, d'un certain croquemitaine germanique alors florissant. **Tout à coup, choc, irrécusable, celui de la conception !** La vision de deux mains, ensemble garrottées, qui s'élèvent et font le signe de la croix. La pièce était faite. Je n'avais plus qu'à l'écrire. Ce fut l'affaire de quelques jours. »

Rimbaud : « première lueur de vérité ».

Le Magnificat aux Vêpres de Noël : « En un instant, mon cœur fut touché et je crus. »

La vision de Jeanne sur son bûcher : « choc, irrécusable, celui de la conception. »

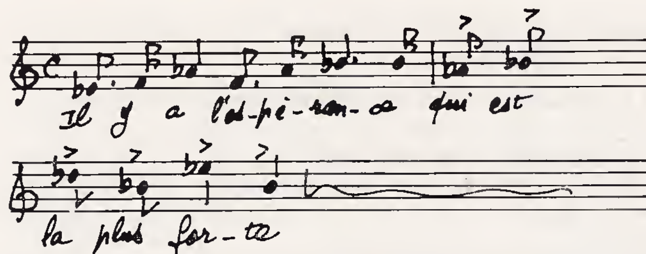
Oui ! Il y a bien ces trois moments que je disais, et non pas deux. Il est vrai que, pour le troisième, le récit ne s'en trouve que dans la « **Préface à Jeanne au Bûcher** », et j'ai dû, pour en relire le contenu, exhumer le plus précieux de tous mes programmes de l'Opéra — le seul précieux sans doute ! — celui de la création de **Jeanne au Bûcher,** le lundi 18 décembre 1950.

Il y a les « **Cinq grandes Odes** » de Paul Claudel...

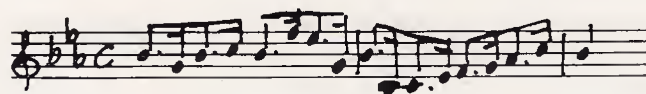
Et si **Jeanne au Bûcher** de Claudel-Honegger était la sixième ?...

Et si, de toute son œuvre, les plus belles « phrases » ou « thèmes » étaient, en définitive, celles-ci... qui sont les trois dernières de **Jeanne au Bûcher :**

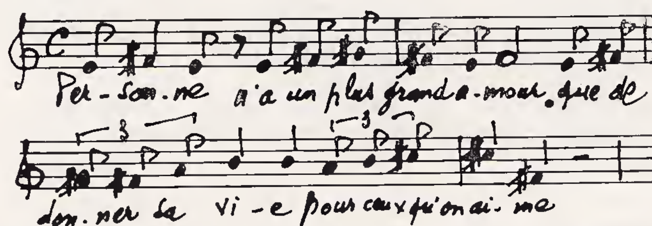
Le thème de l'espérance :



La phrase de l'Amour, que seul l'orchestre chantera...



Puis, « comme si elles épelaient une inscription », précisent le poète et le musicien, des voix d'enfants chantent ceci :



Et si, des **Cinq Grandes Odes,** la « Sixième », **Jeanne au Bûcher** était « le » chef-d'œuvre et demeurait la plus proche de nous ?...

... Suggestion : pourquoi n'y aurait-il pas au programme du C.A.E.M. (1re et 2e parties) une « œuvre » — sur cinq ! — à la fois « littéraire » et « musicale », — à la fois, et si possible, inséparablement !... — ?...

J'ai relu, de Paul Claudel, sa « **Préface à l'anthologie de la poésie mexicaine** ». Texte à joindre à la bibliographie du sujet.... La poésie est un « art », entendez par ce terme un usage concerté du langage dans le but de complaire à l'esprit. Pourtant, ce but n'a de chance d'être atteint que dans la mesure où il est comme involontairement recherché. L'**inspiration** — agissant en tant que fatalité — est nécesaire. Mais non moins indispensable est la **composition,** ou instauration de rapports nouveaux entre les mots et les idées, les idées et les choses.

De ce texte, court et beau, je détache...

« Le rayon propre de la poésie proprement dite, est **délectation.** » « Seulement, dit l'Evangile, nous avons chanté et vous n'avez pas dansé » Ces émotions communes, à toute l'Humanité, il ne s'agit pas seulement de les sentir, il faut nous les faire ressentir... Il s'agit d'avoir trouvé le « mot », le « mot » magique. Et surtout ceci : « Pas plus que l'inspiration, la poésie n'est un phénomène réservé à un petit nombre de privilégiés. Pas plus que les couleurs ne sont réservées aux peintres. Partout où il y a langage, partout où il y a des mots, il y a une poésie à l'état latent. Ce n'est pas assez dire et j'ai envie d'ajouter : partout où il y a silence, un certain silence, partout où il y a attention, une certaine attention, et surtout partout où il y a rapport, ce rapport secret étranger à la logique et prodigieusement fécond entre les choses, les personnes et les idées qu'on appelle l'analogie (...) il ya poésie... » Mais pourquoi Claudel n'ajoute-t-il pas : « Partout où il y a des sons, il y a musique ? Ne dit-il pas en effet, pour conclure : « La poésie est partout. Elle est partout, excepté chez les mauvais poètes. »

La musique aussi...

D'un texte peu connu de Claudel, j'en arrive à un autre. On le trouverait (au conditionnel et... en bibliothèque seulement car l'ouvrage est épuisé) dans mon « Florent Schmitt, sa vie et son œuvre » (Plon, 1953). C'est une lettre de Claudel au compositeur ; il est question d'un projet de collaboration pour **Tête d'Or :**

« 28 février 1909 (...). Je vous avoue que quand j'écoute mon drame, j'entends la voix humaine et nullement un chant. La musique est femme et le sujet de mon drame est le triomphe de ce qu'il y a de plus irrésistible dans le mâle, l'élément essentiellement viril, primordial et impair. (...) Mon vers est uniquement basé sur la respiration tantôt ralentie, tantôt accélérée, suivant l'émotion. (...)

« Cette année vont paraître mes **Cinq Odes** que j'ai composées comme de véritables symphonies et qui pourront vous intéresser. Beethoven que j'ai lu avec un doigt, m'a appris autant pour mon art que Shakespeare et les Grecs. (...) «

Ce dernier paragraphe ferait un beau « sujet » d'examen...

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSSE

Ces rencontres auront lieu en 1972 du 30 juillet au 21 août à Bayreuth.

Conditions de participation :

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans ; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Montant des droits : Droits d'inscription : DM 20 ; Droits de participation : DM 130. Cette somme comprend l'assistance aux cercles d'études et aux séminaires, le logement dans les dortoirs, le repas de midi et l'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres.

Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile : DM 6.50. Billets pour le Festival à : DM 16, 21 et 33.

Le logement est prévu dans des salles de classe, à raison de 12 lits environ par dortoir.

Le repas de midi se prend en commun au centre des Rencontres. On trouvera également, surtout pour le petit déjeuner et le dîner, à la cantine des Rencontres, un rayon d'alimentation et de boissons à des prix normaux. Il ne sera pas possible de s'installer au centre des Rencontres avant la date d'ouverture, ni d'y rester après la clôture.

Inscriptions : Demander sans tarder renseignements et Bulletins d'inscription à la direction des Rencontres du Festival destinées à la jeunesse, D 8585 BAYREUTH, Festpielhaus ou à « L'Education Musicale ».

Programme des Rencontres :

Cercles d'études : Chœur d'opéra (Direction : Wolfgang Schubert, Munich) — **Orchestre d'opéra** (Direction : John Bell, Krefeld). Dans les cercles d'études de chœur et d'orchestre d'opéra, on travaillera la partition de « La Défense d'Aimer » (Mise en scène : Emil F. Vokalek, Prague), œuvre de jeunesse de Wagner. — **Orchestre de musique contemporaine** (Direction : Wolfgang Gayler, Nuremberg — On y étudiera les œuvres suivantes : Krzysztof Penderecki, « Threnos » ; Igor Strawinsky, « Dumbarton Oaks » ; Henning Brauel, Notturno ; Béla Bartok, « Der wunderbare Mandarin ») — Batterie (Direction : Robert Hinze, Hambourg — On y étudiera les œuvres suivantes : Igor Strawinsky, « Ragtime » ; Pierre Boulez, « Le Marteau sans Maître » ; Mauricio Kagel, « Schlag auf Schlag » ; Peter Schat, « Signalement ») — **Musique de chambre** (Direction : Andrzej Rozmarynowicz, Krakau — Dans le cadre de ce cercle d'étude, on peut former les ensembles suivants : quatuor à cordes, quintette à vent pouvant s'augmenter jusqu'à l'octuor, en outre, diverses autres combinaisons instrumentales de 4 à 9 exécutants. — Oeuvres appartenant à tous les styles et tendances). — **Théâtre/Art dramatique** (Direction : George Froscher, Munich et Kurt Bildstein) — **Séminaire sur Wagner.** — Colloque sur le sujet : « Richard Wagner — contemporains et postérité ». — Tournée en Haute Franconie. — **Possibilité d'assister aux représentations du Festival :**

4 août : **Das Rheingold** — 5 août : **Die Walküre** — 7 août : **Siegfried** — 9 août : **Götterdämmerung** — 11 août : **Lohengrin** — 12 août : **Parsifal** — 14 août : **Tannhäuser.**

« Le rôle des Rencontres Internationales du Festival destinées à la Jeunesse me paraît on ne peut plus importante, irremplaçable ; on se plain souvent que la jeunesse « ne suit pas », qu'elle se désintéresse peu à peu de la vie musicale, qu'elle ne se sent pas concernée par cette forme de la culture. Le fait est que, généralement, c'est la vie musicale qui se désintéresse de la jeunesse, avec les conséquences que l'on connaît. Il faut donc se féliciter que de telles rencontres aient lieu, qu'elles suscitent la réflexion, l'enthousiasme ou la critique de ceux auxquels elles sont destinées. Ce qui est en cause, ce n'est pas seulement l'intérêt ou l'amour pour la musique, c'est, bien plus, le désir de découvrir, le besoin de la communication. »

Pierre Boulez.

Yves HUCHER

Professeur de lettres

MES CHRONIQUES (3) AZURÉENNES

Dimanche 5 décembre.

La salle du Palais des Congrès de Juan-les-Pins, confortable et de bonne acoustique mais aussi d'un modernisme heureux et apaisé. Un seul point noir : y avait-il plus de soixante spectateurs et plus de quatre ou cinq « jeunes » ? Et pourtant... Dans son cycle « Poésie, Mémoire du Monde », la **Comédie des Remparts** d'Antibes donnait un récital de poésie « L'Amour, la Guerre... » allant de Rutebeuf à Audiberti. En scène, côté jardin, cinq comédiens figés dans une immobilité de statues et qui s'animent pour dire les poèmes qu'ils se sont répartis.

« L'animateur » de la troupe, Guy de Georges, domine cette sympathique équipe et il a dit la complainte Rutebeuf avec une poignante intériorité. Mais, côté cour, prend place sur une estrade, **L'Esterenlenco,** une chorale qui est une branche de « A cœur Joie » et qui est venue de Saint-Raphaël, pour donner la réplique aux comédiens. Ainsi, Costeley, Janequin, Debussy et Moustaki-Grindel, répondent à Ronsard, Apollinaire ou Eluard.

Les voix sont bien posées, la justesse impeccable, les plans sonores très étudiés, les interprétations tour à tour sensibles et animées. Cela est dû à la présence de Daniel Artus dont on sent l'autorité, mais qui a le geste élégant de céder parfois son podium... et son diapason à un jeune membre de la chorale, Jacques Meyer. Tout cela est excellent et mériterait une plus large audience !

Vendredi 10 décembre.

A l'opéra de Nice. J'ai choisi d'aller entendre **Samson et Dalila...** entre deux auditions d'un ancien enregistrement (ancien mais précieux) signé Hélène Bouvier et José Luccionni (père). D'emblée et dès le premier chœur, la direction de Paul Jamin paraît bien déficiente et l'orchestre, dont j'ai pourtant apprécié, sous d'autres baguettes, la conscience et la valeur, est méconnaissable. Heureusement qu'au troisième acte, le Grand-Prêtre aura en mains la coupe des libations ! Cela lui permettra de rétablir le mouvement exact... Il se produit, côté ténor, une manière de petit prodige : Gilbert Py, que j'entends pour la première fois, chante le premier acte avec une excessive violence, une voix forcée, violentée ; et puis, sans qu'on sache pourquoi il est tendre, passionné, et justement noble et grand pour les trois autres actes.

J'avoue n'avoir jamais constaté, ni cru possible un phénomène semblable. Dalila, c'est Viorica Çortez, la merveilleuse Carmen entendue cet été aux arènes de Cimiez.

Elle fait de bien jolies choses, grâce à l'étendue et la souplesse de sa voix ; la « comédienne » vit son rôle et manque seulement de grandeur dans le temple de Dagon.

Mais le handicap de son costume... y est pour quelque chose ! J'ai voulu revoir **Samson** pas seulement pour le « cinquantenaire » de Saint-Saëns que mon vieil ami José Bruyr a si bien évoqué, un matin à 7 h 20, sur France-Culture ! Pas seulement parce que j'aime **Samson** qui est bien le plus solide opéra français du XIXe siècle. Oui ! je me souviens : **Samson** fut « mon premier » opéra (avais-je douze ans ?) ; des paroles, je n'avais compris que l'invocation de Samson avant d'ébranler les colonnes du temple, et, du spectacle, je revois des cubes de carton se balançant à des ficelles tandis que le rideau ne tombait pas assez vite ! Aujourd'hui à l'Opéra, cyclorama, projections lumineuses et autres donnent vraiment l'impression d'un écrasement. Je me demandais ce que ferait l'opéra de Nice. Eh bien ! ses décors très stylisés, sans outrance dans leur modernisme, enluminés d'excellents éclairages, sont dignes des meilleures réalisations et la « vison » des Philistins écrasés dans le temple ne manque pas de grandeur... O mon enfance un moment retrouvée...

Dimanche 12 décembre.

C'est une autre enfance qui va ressurgir durant ce concert dirigé par Roberto Benzi, que je revois, à la fin de son premier concert à Paris, sautant sur un canapé du foyer et soufflant de toutes ses forces dans une trompette en bois ! Retrouve-t-on dans l'adulte les promesses de l'enfant prodige ? Question sans cesse controversée !

Certes, à d'imperceptibles détails on sent bien, par instants, que l'extraordinaire Orchestre national de l'opéra de Monte-Carlo, n'est pas dirigé par Markevitch, son « patron », ni par un Jan Krentz ; et, même s'il y a des « yeux dans le dos », Roberto Benzi semble bien... distant pour accompagner Andor Foldes, dans le charmant Deuxième concerto, de Beethoven. Mais voici que **Shéhérazade** va revivre, grâce aux thèmes et à leur habile utilisation par Rimsky-Korsakov, ainsi qu'à cette luxuriante, chatoyante et si juste orchestration. Et tout cela peut être si morne et paraître si long ! Pour que ce soit vraiment une évocation, que l'on sente monter la tension du public et que l'on devine même perler une larme sous les cils de quelques « belles écouteuses », il y faut l'union, assez rare, de trois éléments : un orchestre infaillible et vibrant, nous l'avons ici ; un violon solo à l'image de l'orchestre avec « quelque chose » en plus ; nous l'avons également en la personne, mieux en la « présence » du violon solo de cet orchestre, Ferrari. Mais nous avons eu aussi un Roberto Benzi qui, après la pause, est revenu alerte, épanoui et... « présent » ; le temps d'admirer cette

baguette qui joint agilité et précision, de voir de quelle tendresse il fait chanter les violoncelles sans quitter du regard « messieurs les cuivres », et l'on s'abandonne. Il Il est des œuvres qu'il faut écouter dans l'abandon, sans discuter ; **Shéhérazade** est de cette famille. L'orchestre, le violon solo et Benzi nous ont envoûtés jusqu'à cet abandon... Et ce fut, encore, à Monte-Carlo, un « beau concert »...

Dimanche 19 décembre.

Le même orchestre. Au pupitre, Markevitch. Mais on a émigré de la « salle Garnier » à la cathédrale de Monaco.

C'est que l'on y donne **La Création** de Haydn... Haydn ! Un musicien dont on « sait » qu'il a écrit quelque 110 symphonies dont on connaît à peine le dizième ! **La Création :** une partition qu'on a « lue », mais combien (dont je suis...), ne l'ont jamais entendue. Alors, cette évocation du chaos, cette fresque musicale où vivent les animaux que Dieu créa avant l'homme, ce fameux accord « tout blanc » de Do majeur qui fait vibrer la lumière sur le chaos, qu'est-ce que tout cela va « être » ce soir, quand je vais le découvrir ?...

Lundi 20 décembre (au matin).

A cause des ponts, des congés, de la mise en page, mon article doit être posté dès aujourd'hui. Or, certaines œuvres demandent un certain recul. Un journal intime est une belle chose... à condition de ne pas être tenu d'y écrire à date et heure fixes ! « La Création » de Joseph Haydn ?... Ce sera pour un autre jour.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 1er trim. 1972 Directeur-Gérant : A. MUSSON